Б. Эйхенбаум

О прозе

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Ленинградское отделение

Ленинград 1969



Б. Эйхенбаум

о прозе

СБОРНИК СТАТЕЙ

Составление и подготовка текста
И. Ямпольского

Вступительная статья
Г. Бялого

Оформление художника
Б. Воронецкого

7-2-2
295-69



Б. М. ЭЙХЕНБАУМ — ИСТОРИК ЛИТЕРАТУРЫ

Борис Михайлович Эйхенбаум (1886—1959) оставил яркий след в нашей науке. Его работы всегда вызывали споры и часто были на это рассчитаны. Всю жизнь боролся он против шаблонов мысли и слова, против на веру принятых взглядов и всякого рода эпигонства. В нем счастливо соединялись блестящее дарование исследователя, искусство художника слова и боевой темперамент полемиста. Героями его исследований были люди больших исканий, мучительных противоречий, трудного развития.

В размышлениях и разговорах о литературе Б. М. Эйхенбаум по разным поводам часто вспоминал одно суждение Н. С. Лескова, один эпизод из его биографии. Незадолго до смерти писателя М. А. Протопопов написал о нем статью, озаглавив ее «Больной талант». Лесков не был избалован вниманием и сочувствием, статья Протопопова была написана в благожелательном тоне, и писатель поблагодарил критика, но с оценкой своего литературного пути не согласился: «Я бы, писавши о себе, назвал статью не *больной талант,* а *трудный рост*». Если бы Б. М. Эйхенбауму пришлось на склоне лет писать о себе статью, он тоже, возможно, захотел бы назвать ее по-лесковски: «Трудный рост».

Жизненные сложности начались с выбора профессии. Литературное призвание обнаружилось у Б. М. Эйхенбаума не сразу: в юности он учился в Военно-медицинской академии, серьезно интересовался музыкой и мечтал даже стать профессиональным музыкантом. К литературе он пришел после раздумий и колебаний. Хотя первая печатная работа Эйхенбаума появилась еще в 1907 году, главным делом его жизни литература стала только в предреволюционные годы.

Революционная эпоха поставила перед русской интеллигенцией трудные вопросы. Надо было определить свое место в жизни, ответить на ее новые требования. В 1922 году Б. М. Эйхенбаум писал: «Да, мы еще продолжаем свое дело, но уже стоим лицом к лицу с новым племенем. Поймем ли мы друг друга? История провела между нами огненную черту революции. Но, быть может, она-то и спаяет нас в порывах к новому творчеству — в искусстве и в науке?» [1].

---

[1] Б. Эйхенбаум, О поэзии, изд-во «Советский писатель», Л. 1969, стр. 76.

1

«Порывы к творчеству» обозначились еще до революции. В годы учения в Петербургском университете Эйхенбаум занимался в пушкинском семинарии С. А. Венгерова, молодые участники которого резко критиковали университетскую науку за методологическую беспомощность, за подмену исторического изучения литературы психологическими характеристиками, за полное равнодушие к художественной специфике литературы, к вопросам поэтики. В статье 1916 года «Карамзин» Б. М. Эйхенбаум говорит о ложности «обычного историко-литературного метода», подводящего художника «под общие схемы умонастроения той или другой эпохи». Он стремится найти ключ к пониманию художественных принципов писателя и устанавливает неразрывную связь поэтики Карамзина с общефилософскими его суждениями. При этом писатель, по мысли Эйхенбаума, делает свое литературное дело сознательно, в полном соответствии с общим своим мировоззрением, со взглядами на мир и человека. На этих основаниях он строит свою поэтику. В искусстве писателя Эйхенбаум подчеркивает момент творческой энергии, «активное делание».

Представление об активной роли искусства и его творцов в жизни и в истории осталось у Эйхенбаума навсегда, зато тезис о неразрывности поэтики и философии в дальнейшем претерпел существенные изменения. Это было связано с деятельностью ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка), к которому Б. М. Эйхенбаум примкнул в 1919 году, став одним из его главных участников, выдвинувших так называемый формальный метод в литературоведении. Стремясь утвердить понимание литературы как словесного искусства, ученые этой школы, и Б. М. Эйхенбаум в их числе, стали рассматривать литературное произведение как замкнутое в себе целое, как сумму (или систему) художественных приемов. Развитие литературы понималось как смена устаревших, потерявших свою действенность и ощутимость приемов господствующей школы иными приемами, которые в каждую эпоху культивируются «младшими», периферийными течениями литературы. Связь литературного развития с движением общей истории, с культурно-историческим процессом игнорировалась вовсе.

В поэтике писателя и каждого литературного произведения Б. М. Эйхенбаум и в период ОПОЯЗа по-прежнему видел явление закономерное, но теперь уже не спаянное с той или иной идейно-философской системой, а совершенно автономное, обладающее собственной закономерностью, собственной смысловой значимо-

стью как в целом, так и в отдельных элементах, вплоть до фонетических. Больше того: так как задача заключалась в том, чтобы возможно резче отделить художественное слово от речи деловой (научной, философской и т. п.), то на первый план были выдвинуты именно вопросы, связанные со звуковой формой, — вопросы ритма и метра, вокальной инструментовки и мелодики. В русле этих интересов лежит исследование Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922), а также его работы, посвященные «слуховому» анализу и в области художественной прозы. Не только в стихе, который «по самой природе своей есть особого рода звучание», но и в прозаических произведениях подчеркивает Б. М. Эйхенбаум «слуховой» элемент, «начало устного сказа, влияние которого часто обнаруживается на синтаксических оборотах, на выборе слов и их постановке, даже на самой композиции» («Иллюзия сказа», 1918). Стремление рассказывать и заставлять слушать, создавая таким образом иллюзию устного повествования, Б. М. Эйхенбаум видит у Пушкина-прозаика, у Тургенева, у Гоголя и в особенности — у Лескова, которого он считает «прирожденным сказителем».

С проблемами «сказа» связана и известная работа Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“» (1919), в которой рассматриваются речевые приемы рассказчика, его «личный тон» и характеризуются принципы композиции, порожденные этой особой сказовой манерой. При этом автор подчеркивает содержательность, значимость формы произведения, которая проявляется даже в звуковой оболочке слова, в его акустической характеристике. Зато, с другой стороны, знаменитое «гуманное место» в «Шинели», то есть эпизод о молодом человеке, услышавшем, как в «проникающих словах» Акакия Акакиевича «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» звенели другие слова: «Я брат твой», — Б. М. Эйхенбаум рассматривает только как художественный прием в пределах контрастного, патетико-юмористического построения повести, оставляя в стороне общественные симпатии Гоголя, его моральные стремления и идеалы. Несколько лет спустя после статьи Б. М. Эйхенбаума А. Л. Слонимский в полемике с этой статьей справедливо отметил, что в размышлениях молодого человека открывается «та высокая точка созерцания, с которой автор смеется над миром» [1], а вслед за А. Слонимским известный исследователь Гоголя В. В. Гиппиус писал о том же «патетическом месте»: «Конечно, как и все в искусстве, и это место подчинено общему художест-

---

[1] Александр Слонимский, Техника комического у Гоголя, изд-во «Academia», Пг. 1923, стр. 18.

венному замыслу, и в нем, как в заключении «Повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче», есть эффект контраста, но появиться в творчестве Гоголя такой именно эффект мог только тогда, когда он был психологически подготовлен...» [1].

Дело, однако, заключалось в том, что сторонники формального направления именно «точку созерцания» писателя, его жизненный опыт, его социальную позицию стремились обойти, потому что поставить произведение в связь с такого рода фактами значило для них подменить литературоведческий подход к этому произведению подходом биографическим, психологическим или каким-либо иным. Сказалась в статье о «Шинели» и та нарочитая заостренность, та полемическая бравада, которую формалисты так любили, особенно в ранний свой период, когда в спорах с противниками они, говоря словами Эйхенбаума, «направили все свои усилия на то, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, а все остальное отодвинуть в сторону...». «Многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, — писал Эйхенбаум, — имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостренных в целях пропаганды и противоположения» [2].

2

Когда от анализа отдельного произведения Эйхенбаум переходит к монографическому изучению писателя, то и в этом случае он рассматривает его творчество как некое единое произведение, а самого автора — как проявление или воплощение литературных задач эпохи. Такой метод сказался в работах Б. М. Эйхенбаума 20-х годов «Анна Ахматова», «Молодой Толстой», и, пожалуй, ярче всего в статье «Некрасов» и в книге «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки».

Эти работы имеют явно экспериментальный характер: автор с подчеркнутой демонстративностью устраняет личность писателя, особенности и случайности его индивидуальной судьбы, чтобы тем вернее увидеть ход истории, ее законы и «требования». «Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история» [3], — писал Эйхенбаум о Некрасове. Чтобы понять эту роль, нужно было прежде всего расстаться с распространенными мнениями о том, будто

---

[1] Василий Гиппиус, Гоголь, изд-во «Мысль», Л. 1924, стр. 131.

[2] Б. Эйхенбаум, Литература, изд-во «Прибой», Л. 1927, стр. 132.

[3] Б. Эйхенбаум, О поэзии, изд-во «Советский писатель», Л. 1969, стр. 58.

у Некрасова «слабая форма». «Эти мнения, — считал Эйхенбаум, — свидетельствуют только о дурном эстетизме тех, кто их высказывает, — о примитивности их вкуса и об ограниченности их представления об искусстве»[1]. И далее — анализ того «живого исторического факта», каким была некрасовская поэзия, приводил к выводу о том, что Некрасов был наделен исключительно тонким эстетическим чутьем и что именно поэтому у его музы, непохожей на ее классических сестер, была подсказанная временем своя художественная задача — сблизить поэзию с прозой, создав таким образом новый поэтический язык, новую форму.

Книга о Лермонтове кончается такими словами: «Лермонтов умер рано, но этот факт не имеет никакого отношения к историческому делу, которое он делал, и ничего не меняет в разрешении историко-литературной проблемы, нас интересующей. Нужно было подвести итог классическому периоду русской поэзии и подготовить переход к созданию новой прозы. Этого требовала история — и это было сделано Лермонтовым». Характерны здесь слова «нужно было» и «этого требовала история». В книге много подобных формулировок. «Поэзия должна была завоевать себе нового читателя, который требовал «содержательности». Белинский, который и был главой этих новых читателей в отличие от других критиков (Вяземский, Полевой, Шевырев), бывших представителями от литературы, приветствовал Лермонтова как поэта, сумевшего дать требуемое»,[2] — вот одно из характерных положений этой книги. Ее главная героиня — история, она выдвигает свои неумолимые требования (в данном случае устами Белинского). Лермонтов подчиняется им с такой полнотой и безраздельностью, точно его личная воля в этом не участвует.

Разумеется, в этой позиции Эйхенбаума было много уязвимого (сейчас это ясно без объяснений), но было в ней и нечто такое, что позволило увидеть в творчестве Лермонтова подготовку поэзии Некрасова, услышать ораторские интонации в его голосе, заметить принципиально важные черты его поэзии, его новое отношение к поэтическому слову, его пристрастие к речевым формулам — «сплавам слов» и многое иное, к чему мы теперь так привыкли, что даже и не связываем эти наблюдения с именем первооткрывателя, — лучшее доказательство прочности фактов, им найденных и утвержденных. Современный исследователь Лермонтова пишет о книге Эйхенбаума: «Эта на редкость талантливая,

---

[1] Б. Эйхенбаум, О поэзии, стр. 35.
[2] Б. Эйхенбаум, Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, ГИЗ, Л. 1924, стр. 156, 13.

скептически-холодная книга оказалась в конечном счете полезней, чем многие другие работы, лишенные ее методологических недостатков. Добытые Б. М. Эйхенбаумом знания о Лермонтове были учтены всеми современными нам лермонтоведами»[1].

3

Тот принцип изучения литературных фактов, который был применен в книге о Лермонтове и примыкающих к ней работах, таил в себе новый вопрос, неизбежно возникавший перед ученым и лишь на время им отодвинутый. Почему именно данный писатель — Лермонтов ли, Некрасов ли — выполнил то или иное «требование» истории, а не другой его современник? Почему история именно его сделала своим избранником и на его плечи возложила тяжкий груз своих задач? Почему именно он услышал ее голос? Уже в статье о Некрасове Эйхенбаум писал о том, что свобода индивидуальности проявляется в умении осуществить исторические законы, что индивидуальное творчество «есть акт осознания себя в потоке истории»[2]. Так назревала потребность пристально рассмотреть, какие условия личной жизни, то есть те же общие законы, только преломившиеся в частной судьбе, готовят человека к выполнению исторических задач. Все эти вопросы Б. М. Эйхенбаум в наиболее развернутом виде поставил на материале творчества Льва Толстого, который, наряду с Лермонтовым, стал постоянным спутником его научной жизни.

К пониманию исторической актуальности Лермонтова Эйхенбаум, как увидим дальше, пришел не сразу. Актуальность Толстого ему была ясна всегда. В 1920 году в статье «О кризисах Толстого» Эйхенбаум строит такую схему: в педагогических статьях и затем в трактате об искусстве Толстой обосновывает искусство народное, простое, «детское» и резко выступает против традиционно «поэтических» образов, с комической серьезностью им перечисленных. В поэзии символистов все эти осмеянные Толстым грозы, соловьи, лунный свет, девы и т. п. «подверглись новой поэтизации». Не к Толстому ли, спрашивает Эйхенбаум, «вернемся мы в поисках нового „непоэтичного" искусства?». Характерно, что, изучая стиль В. И. Ленина, Б. М. Эйхенбаум увидел в нем черты, близкие к стилю Л. Толстого. «Все, что носит на себе отпечаток «поэтичности» или философской воз-

---

[1] Д. Максимов, Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова. — «Русская литература», 1964, № 3, стр. 5.

[2] Б. Эйхенбаум, О поэзии, стр. 38.

вышенности, возбуждает в Ленине гнев и насмешку. Он в этом смысле так же аскетичен и суров, как Толстой»[1]. Б. М. Эйхенбаум видел здесь не простое сходство, а историческое соприкосновение, особым образом подтверждавшее актуальность изучения Толстого в наши дни.

В жизни Толстого «акт осознания себя в потоке истории» был настолько бурным и трагически сложным, что ограничиться одной констатацией факта было уже совершенно немыслимо: биография сплелась с историей неразрывно. В работе над Толстым (а затем уже снова над Лермонтовым и другими писателями) Б. М. Эйхенбаум пришел к изучению фактов биографического характера, и это был новый этап его литературной работы, вытекавший из предыдущего, в нем как будто заложенный и в то же время его, в сущности, отвергавший, преодолевавший. Это уже был отход от формализма. В самом деле, литературные факты возводились теперь к социальному опыту писателя, к его общественной позиции, к борьбе социально-литературных сил, к широкому идейному движению эпохи. Словом, это был выход на историко-литературный простор, в то время как кругозор сторонников формальной школы был по неизбежности ограничен только «литературным рядом».

Преодолевалось, таким образом, то отрицательное, что содержалось в формальном методе — исключение литературы из активной общественной борьбы, утверждение автономности художественной формы. Зато сильная сторона этого метода — пристальное внимание к художественной структуре, к вопросам поэтики и стилистики — сохранилась у Эйхенбаума и в дальнейшем.

Переход к изучению произведения в связи с личным и общественным опытом писателя, с его биографией, а биографии — в связи с общественно-историческим процессом Эйхенбаум и сам воспринимал как новый этап своего пути. Потратив в свое время много усилий на обоснование формального метода, Эйхенбаум в 1928 году в предисловии к первому тому монографии о Толстом посвятил несколько очень ядовитых строк критикам, которые будут жалеть, что он от этого метода отошел. «Это те, — писал он,— которые прежде жалели, что я к нему «пришел»... Удивление этих рецензентов перед эволюцией литературоведения вызывает с моей стороны только недоумение перед их наивностью»[2].

---

[1] Б. Эйхенбаум, Ораторский стиль Ленина. — В кн.: «Литература», стр. 256.

[2] Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Пятидесятые годы, изд-во «Прибой», Л. 1928, стр. 7.

На этом пути перед исследователем встали разнообразные и трудные вопросы. Только в пределах изучения Толстого можно видеть, как растут масштабы исследования, как появляются новые темы и новые подходы, как проблема Толстого поворачивается разными сторонами: то выдвигается на первый план «архаизм» и «патриархальный аристократизм» Толстого, то его помещичье-хозяйственные интересы, то декабристские традиции в его сознании, то его крестьянская суть. Характерно, что изучение молодого Толстого Б. М. Эйхенбаум предпринимал трижды и по-разному. В ранней книге «Молодой Толстой» в центре были вопросы «о художественных традициях Толстого и о системе его стилистических и композиционных приемов»[1]. В первом томе монографии — вопрос о самоопределении Толстого в условиях «эпохи пятидесятых годов с ее социальными сдвигами, расслоениями, кризисами и т. д.», при этом биографические вопросы рассматривались «под знаком не „жизни“ вообще („жизнь и творчество“), а исторической судьбы, исторического поведения»[2]. В последних работах, которые автору не довелось свести в цельную книгу, его больше всего занимали связи Толстого с передовыми движениями эпохи.

Словом, многое менялось, но одно оставалось неизменным. Историческое поведение писателя в исследованиях Б. М. Эйхенбаума — это всегда сложный и мучительный процесс, полный драматического напряжения, борьбы писателя с самим собою, с современниками, с единомышленниками, иной раз — с близкими людьми. Л. Толстой в работах Эйхенбаума разных лет находится с историей в необыкновенно трудных отношениях: иной раз он «ворчит» на нее, он ей сопротивляется, он не хочет «признать власть истории над собой»; иной раз, напротив, он страдает, чувствуя «не только приближение смерти, но и разобщение с историей, что для Толстого было равносильно смерти», и т. д. В итоге, в результате всех этих сложностей и этой борьбы, он выполняет ту великую задачу, которую только он и мог осуществить: «Крестьянская Русь, веками накопившая и свою силу и свое бессилие, и свою веру и свое отчаяние, и свою мудрость и свое горе, и свою любовь и свою ненависть, — должна была получить от истории право на голос. Толстой всем своим прошлым был подготов-

---

[1] Б. Эйхенбаум, Молодой Толстой, изд. Гржебина, Пб. — Берлин, 1922, стр. 8.

[2] Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Пятидесятые годы, стр. 235—237.

лен к тому, чтобы история вручила это право именно ему» («О противоречиях Льва Толстого»).

Отношения с историей приобретали, по мысли Б. М. Эйхенбаума, особую сложность для тех писателей, которые в силу целого ряда личных и общественных причин не были подготовлены к бурной политической жизни 60-х годов, не были «идеологами» и «интеллигентами», а вошли в литературу как люди иного образования, иных навыков и традиций по сравнению с теми демократами-шестидесятниками, которые вели свое происхождение от Белинского. К таким писателям Б. М. Эйхенбаум относил и Л. Толстого и Лескова, а для более позднего периода и Чехова, многое объясняя в их литературно-общественной позиции и судьбе именно этой особенностью их жизненного опыта.

Что касается Толстого, то, отыскивая его генеалогию, определяя его «происхождение», Б. Эйхенбаум с годами все больше и больше укреплялся в мысли о глубоких связях Л. Толстого с дворянским освободительным движением. В докладе «Очередные проблемы изучения Л. Толстого» (1944) Эйхенбаум развил мысль об «историческом родстве жизненных и литературных позиций Толстого с декабризмом». «*В лице Толстого,* — писал он, — *завершился исторический процесс эволюции декабристской идеологии,* дойдя до величественного, хотя и трагического апофеоза — преклонения помещика перед патриархальным крестьянством» [1]. Доклад заканчивался такими словами: «Должен заметить, что изложенная мною гипотеза выросла на основе статей Ленина о Толстом и является попыткой историко-литературной конкретизации его главных тезисов. Эти статьи порождают естественный и необходимый вопрос: какие исторические и литературные традиции сделали именно Толстого «выразителем тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России?» Весь мой доклад является попыткой ответить на этот вопрос». Эта попытка была продолжена и расширена в последующих работах, притом не только посвященных Толстому. Вопрос был поставлен широко — о роли исторических и литературных традиций освободительного движения в развитии русской литературы. Идеи и стремления, порожденные декабризмом и оказавшиеся значительными, хотя, конечно, по-разному, как для Лермонтова, так и для Л. Толстого, социально-экономические идеи петрашевцев, теория страстей Фурье и вообще широкий круг социально-утопи-

---

[1] Труды юбилейной научной сессии ЛГУ, секция филологических наук, Л. 1964, стр. 293, курсив автора.

ческих идей — все это привлечено было Б. М. Эйхенбаумом для выяснения исторического значения изучаемых им писателей. Речь шла при этом одновременно и об идейной основе их творчества и о самом существе их художественного метода. Так, в социально-утопических идеях XIX века Б. М. Эйхенбаум видел общеевропейскую основу развернувшегося в литературе «психологизма», которому особенности русской жизни придали сугубо напряженный моральный характер. Это сказалось с особенной силой в толстовском методе «диалектики души», начало которому было положено «Героем нашего времени». «Диалектику души» у Толстого заметил и приветствовал Чернышевский, и он же увидел в романе Лермонтова подготовку этого метода. Так устанавливает Эйхенбаум внутреннюю близость идейно-творческих стимулов таких, казалось бы, разных художников и мыслителей, как Лермонтов, Чернышевский и Л. Толстой. Другой пример. В основе изображения внешности Печорина, в его портрете Эйхенбаум усматривает целую естественнонаучную и философскую теорию, послужившую опорой для раннего материализма, а за «Фаталистом», как он показывает, стоит философско-историческое течение, связанное с декабристской идеей «судьбы» и «провидения» и опирающееся на работы французских историков.

Все эти наблюдения были свежи и увлекательны, они обогатили нашу науку новыми фактами, оригинальными историко-литературными построениями, плодотворными гипотезами. В рецензии на книгу Эйхенбаума «Лев Толстой. Семидесятые годы», законченную им в 1940 году, Я. Билинкис хорошо определил весомость научных достижений автора, меру сделанного им: «...Особенности образного мышления, художественных идей Толстого исследователь стремился увидеть в их неразрывной связи со всем, чем жила эпоха, — с ее людьми и состоянием хозяйства, с ролью в семидесятые годы различных философских систем, педагогики, женского вопроса, интереса к прошлому... Самое время Толстого открывается в своей многосложности и многоцветности... Книга вышла в свет почти целиком такой, какой она сложилась за два десятилетия до этого. Но она не выглядит устаревшей именно потому, что к исходу тридцатых годов Эйхенбаум, проделав немалый и нелегкий путь, смог по-новому подойти к литературным явлениям» [1].

Этот новый подход предполагал сравнительное изучение разнородного материала, русского и зарубежного, литературного и внелитературного, он требовал широких параллелей, смелых сбли-

---

[1] «Звезда», 1961, № 4, стр. 212—213.

жений. Иногда кажется, что эти сопоставления уводят автора далеко от главного предмета, что они превращаются в самоцель. Но в конце концов читатель с чувством эстетического удовольствия видит, как все нити вяжутся в один узел, начала сходятся с концами и из разнородных и разбросанных глыб возникает, как любил говорить Б. М. Эйхенбаум, «каменная кладка истории». Об этой стороне его метода применительно к изучению Л. Толстого Б. И. Бурсов пишет: «По богатству и широте привлекаемого материала, точности и остроумию сопоставлений... меткости ряда характеристик, общему изяществу стиля книги Б. М. Эйхенбаума ярко выделяются в громадной литературе о Толстом. В них много отступлений непосредственно от темы, большое место занимает демонстрация материала, иногда неожиданная, как правило сделанная необычно и увлекательно» [1].

Устанавливая связь литературных произведений и школ с идейными течениями времени, Эйхенбаум исходил из того, что «сами эти идеи рождены эпохой и составляют часть ее исторической действительности» [2].

Сравнительно-историческое изучение литературного материала нужно ему было и для того, чтобы вскрыть национально-исторические корни глубокого интереса русских писателей к тем или иным европейским теориям и веяниям. «Говоря о «влияниях», — писал он, — мы забываем, что иностранный автор сам по себе образовать нового „направления" не может, потому что каждая литература развивается по-своему, на основе собственных традиций». Более того — он считал, что никакого влияния в точном значении этого слова вообще не бывает, потому что из иностранного автора может быть усвоено только то, что подготовлено «местным литературным движением» [3]. Это была постоянная мысль Б. М. Эйхенбаума, и он настойчиво утверждал ее в разное время и по разным поводам. Так, много лет спустя после того, как написаны были приведенные строки, Б. М. Эйхенбаум, исследуя распространение социально-утопических идей в русской литературе 30-х годов, опять подчеркнул, что этот факт объясняется не влияниями со стороны, а тем, что «Россия в 30-х годах, с ее закрепощенным народом и загнанной в ссылку интеллигенцией,

---

[1] Б. Бурсов, Предисловие к книге Б. Эйхенбаума «Лев Толстой. Семидесятые годы», изд-во «Советский писатель», Л. 1960, стр. 4.

[2] Б. Эйхенбаум, Статьи о Лермонтове, изд-во АН СССР, М. — Л. 1961, стр. 260.

[3] Б. Эйхенбаум, Лермонтов, Опыт историко-литературной оценки, стр. 28.

была не менее, чем Франция, благодарной почвой для развития социально-утопических идей и для их распространения именно в художественной литературе, поскольку другие пути были для них закрыты»[1].

В начале 20-х годов, в пору принадлежности к формальной школе, Б. М. Эйхенбаум считал принципиально невозможным выход за пределы «литературного ряда». Потом, с конца 20-х годов и в особенности в последний период, выход в смежные области идеологии и непосредственно в общественную жизнь стал для Б. М. Эйхенбаума одним из самых надежных способов выяснения смысла литературных фактов, обнаруживающих свое историческое значение в движении идейных сил и стихий эпохи. Вот почему в настоящем сборнике работы этого наиболее плодотворного периода занимают главное место.

4

Важнейшим качеством Б. Эйхенбаума как ученого было ясное сознание, что истина неизвестна ему в последней инстанции и что данный этап его научного развития есть переход к последующему. Страстно отстаивая свои убеждения, он, однако, никогда не абсолютизировал своих теорий и любил говорить, что решить научный вопрос окончательно — это все равно, что закрыть Америку. Наука, считал он, «не поездка с заранее взятым билетом до такой-то станции, на место назначения». Он был глубоко убежден, что литературоведческие построения не могут оставаться неизменными, иначе надо было бы «объявить историю литературы наукой прекращенной, все выяснившей»[2]. Известную свою книгу «Мелодика русского лирического стиха» Б. М. Эйхенбаум закончил словами: «теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются»[3]. Конечно, слово «факты» не следует здесь понимать в примитивно эмпирическом смысле. Речь идет о таких явлениях, которые увидеть нелегко, которые открываются только пристальному взгляду исследователя. Умение видеть факты Б. М. Эйхенбаум всегда считал гораздо более важным в научной работе, чем установление схем, а в способности выдвигать гипотезы, подлежащие проверке и уточнению, видел драгоценное свойство первооткрывателей. Нужно сказать, что он сам превосходно владел этим искусством, и особенно ярко

---

[1] Б. Эйхенбаум, Статьи о Лермонтове, стр. 261.
[2] Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Пятидесятые годы, стр. 7.
[3] Б. Эйхенбаум, О поэзии, стр. 509.

оно проявилось у него, когда от имманентного анализа литературных фактов он перешел к социально-историческому их объяснению. При таком отношении к науке мог ли Б. М. Эйхенбаум догматически отстаивать то, что в результате внутренней эволюции оставлял позади? Разумеется, нет. В пройденных этапах своего пути он видел именно этапы, которые меняются в связи с закономерным, обусловленным жизнью, движением науки и сами подлежат историческому объяснению.

Б. М. Эйхенбаум всегда неуклонно следовал одному принципу: работать с живой опорой на современность. Чтобы начать исследовательское изучение Лермонтова, он должен был почувствовать связь его поэзии с современностью. Это не удавалось ему вначале, и он писал о Лермонтове таким нехарактерным для него впоследствии языком: «Трагичны его усилия разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия, — природа сопротивляется ему и тело превращается в мрамор». К этому месту в «Мелодике русского лирического стиха» автор сделал примечание: «В главе о Лермонтове я позволяю себе роскошь критического импрессионизма именно потому, что не чувствую опоры для восприятия его поэзии в современности, а без этой живой опоры, без общего *ощущения* стиля не могу изучать» (стр. 409). В литературном прошлом важно было открыть то, что живо для современности, в каждом явлении этого прошлого то, чем оно живо сейчас. С этого начинался для него суровый труд науки, до этого — «роскошь критического импрессионизма». История и современность, таким образом, у него сплетались неразрывно; задачу исторической науки (включая и историю литературы) он видел не в воссоздании замкнутых в себе эпох прошлого, а в изучении постоянно действующих законов исторической динамики.

На всем протяжении деятельности Б. М. Эйхенбаума главным предметом его литературоведческих изучений всегда оставалась история и главным героем его работ был писатель, умеющий слышать ее голос и чувствовать ее запросы. Не случайно Эйхенбаум стремился обнаруживать исторический смысл даже в казалось бы чисто личных, индивидуальных особенностях писателя. Так, в истолковании Эйхенбаума историческое объяснение получило «староверство» Лескова, его нелюбовь к «теоретикам», так же как и «чрезмерность» его стиля, его страсть к словесной игре, к народной этимологии. Особенности и закономерности художественной системы писателя всегда были в центре внимания Эйхенбаума, именно поэтому он не любил тех традиционных работ о «мастерстве», в которых оно рассматривалось просто как

личная одаренность автора, как уменье хорошо писать. Ему непременно нужно было вскрыть историческую основу и идейную почву этого «мастерства». В статье «О взглядах Ленина на историческое значение Толстого» Эйхенбаум особенно подчеркнул, что в ленинских статьях «вся проблема изучения Толстого была сдвинута с индивидуально-психологической почвы на историческую» и «тем самым не только противоречивость Толстого, но и «наивность» его учений, казавшаяся просто личным свойством его ума, получила историческое обоснование»[1]. Историческую основу находил Эйхенбаум и в своеобразном «артистизме» Тургенева, он понял эту черту не как личную позу, а как писательскую позицию, сложившуюся еще в 30—40-е годы и характерную именно для той эпохи[2]. Эйхенбаум стремился показать, что история с ее задачами, законами и требованиями пронизывает не только творчество писателя, но и его быт, его личное поведение, мелочи и частности его жизни. «Чувство истории, — писал Б. М. Эйхенбаум, — вносит в каждую биографию элемент судьбы не в грубо фаталистическом понимании, а в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь человека» («Творчество Ю. Тынянова»).

5

Можно думать, что в стойкой привязанности Б. М. Эйхенбаума к этой теме было нечто личное. Он сам был наделен чувством особой, писательской ответственности перед историей, перед эпохой, перед современностью. Его восхищала писательская уверенность Толстого, сказавшего однажды: «Весь мир погибнет, если я остановлюсь». Для научного творчества ему нужны были исторические подмостки. Взгляды Б. М. Эйхенбаума изменялись, он считал это совершенно естественным, но на каждом этапе своего пути он отстаивал свою сегодняшнюю мысль и в этом опять-таки видел свой писательский долг перед современностью. Это чувство долга сказалось и в том, что Б. М. Эйхенбаум стремился к работе, рассчитанной не только на знатоков, но на самый широкий круг читателей. Он любил работу практическую, прикладную, «ремесленную» и самому понятию «ремесло» придавал высокое значение. Одну свою статью, посвященную современным задачам литературоведения, он озаглавил: «Поговорим о нашем

---

[1] Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Семидесятые годы, стр. 271, 274.

[2] См. его вступительную статью к сборнику «Тургенев в записях современников», Изд-во писателей в Ленинграде, Л. 1929.

ремесле»[1]. Прямым выходом в практику была для него текстологическая работа. В первые годы революции ему, в числе небольшой группы филологов, поручена была выработка текстов для народных изданий русских классиков. С этого начались его занятия текстологией, продолжавшиеся затем в разных формах и видах всю его жизнь. Текстология стала таким же делом его души, как история и теория литературы. Вместе с Б. Томашевским и К. Халабаевым он был одним из зачинателей советской текстологии. Он готовил тексты и для массовых изданий и для многотомных собраний сочинений разного типа — от популярных до строго научных, академических. Гоголь, Лермонтов, Толстой, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Лесков, Полонский — этими именами не исчерпывается перечень писателей, произведения которых он готовил к печати и комментировал. В процессе этой работы ему приходилось практически разрешать сложнейшие вопросы текстологии и вырабатывать ее теоретические принципы. Б. М. Эйхенбаум всегда стоял за последовательное изучение всех печатных и рукописных источников текста, за скрупулезное сопоставление окончательной авторской редакции со всеми предшествующими звеньями, вплоть до черновых рукописей. Только такой путь, считал он, может привести к творческому решению спорных вопросов и к выработке правильного, научно установленного текста. Иной раз произведенное Б. Эйхенбаумом исправление одного только слова по-новому освещало важнейшие в литературном и политическом отношении смысловые грани произведения. Об этом он интересно и поучительно рассказывает в маленькой заметке «История одного слова», помещенной в настоящем сборнике. Своей текстологической и редакторской работой он порой гордился больше, чем литературоведческой: в практической текстологии и в комментировании он видел дело народное в самом прямом и непосредственном смысле этого слова. Характерно, что его комментарий к детскому изданию «Истории одного города» Щедрина — это подлинно научное исследование.

В последние годы он был увлечен мыслью написать учебник по текстологии. Книга была задумана как строго научная и в то же время увлекательная, с подчеркнуто практическим уклоном. Своих друзей и знакомых он просил сообщать ему любопытные текстологические казусы, чтобы поместить их в книгу. Смерть помешала ему осуществить этот замысел как и многие другие[2].

---

[1] «Звезда», 1945, № 2.

[2] См. Б. Ф. Егоров, Неосуществленный замысел Б. М. Эйхенбаума. — Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 98, 1960.

В одном из автобиографических набросков Б. М. Эйхенбаум писал: «Человек молод до тех пор, пока он живет чувством исторической стихии...». Это чувство никогда не покидало его, оно стало чертой его личности и сказалось во всем — даже в особенностях его литературного стиля, соединяющего в себе черты патетики и иронии. Патетика понятна, она порождена чувством истории, сознанием ответственности перед эпохой. Но почему возникла ирония? А ведь она пронизывает многие страницы научных сочинений Эйхенбаума. Иногда это кажется странным, в особенности когда речь идет о таких гигантах литературы, как Толстой. В статье «О противоречиях Льва Толстого» Б. М. Эйхенбаум, анализируя одну толстовскую страницу из дневника, пишет о ней таким языком: «В начале этого же (1896-го — *Г. Б.*) года Толстой, жалуясь на упадок духа, обратился к богу с замечательной речью, требуя особого к себе внимания и диктуя ему свои условия». И далее, после дневниковой записи, содержащей это обращение к «отцу моей и всякой жизни», Эйхенбаум продолжает все в том же духе: «Бог, как водится, ничего не ответил на это *трогательное* старческое послание». Подчеркнутое слово объясняет, откуда здесь появилась ирония. Автор растроган и восхищен трагической героикой гениального человека, который и в старости чувствует всю полноту исторической ответственности за свое личное поведение. Но, подобно тургеневскому Базарову, боявшемуся «рассиропиться», Эйхенбаум как огня страшился чувствительности и «восторгов» и не позволял себе впадать в лиризм. Чувство «исторической стихии» порождало внутреннюю патетику, ирония целомудренно скрывала ее. В органическом сочетании этих противоречивых элементов заключалась важная и характерная черта литературной манеры и самой жизненной позиции Бориса Михайловича Эйхенбаума.

Г. Бялый

От редакции. В настоящий сборник вошли работы Б. М. Эйхенбаума о русских писателях-прозаиках.

Материал сборника распределен на три раздела: исследования о Л. Толстом, жизнью и творчеством которого Б. М. Эйхенбаум неустанно занимался в течение нескольких десятилетий; исследования, посвященные писателям с конца XVIII века до советской эпохи; маленькие статьи и заметки разнообразного содержания (в том числе и текстологические).

В книгу включены статьи, в большинстве своем давно не перепечатывавшиеся. Две из них («Наследие Белинского и Лев

Толстой» и «Творчество Ю. Тынянова»), опубликованные ранее в значительно сокращенном виде, впервые печатаются полностью по рукописям.

Раздел о Л. Толстом открывается тремя статьями общего характера, а затем следуют статьи на специальные темы — соответственно этапам развития мировоззрения и творчества Л. Толстого. Во втором и третьем разделах материал расположен согласно историко-литературной последовательности объектов изучения.

Библиографический аппарат в работах Б. М. Эйхенбаума (иногда он и вовсе отсутствовал) строился по-разному — в зависимости от того, в каком издании они публиковались. Поэтому библиографические ссылки нами пополнены и унифицированы. Ссылки на старые собрания сочинений и другие издания заменены ссылками на новые издания, за исключением немногих случаев, когда цитируемые Б. М. Эйхенбаумом отрывки существенно отличаются от соответствующих мест в новых изданиях.

В первом примечании к каждой статье даны сведения о месте первой публикации и о дате написания, если она указана в печатных или рукописных источниках (архив Б. М. Эйхенбаума находится в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве).

Лев Толстой

О ПРОТИВОРЕЧИЯХ ЛЬВА ТОЛСТОГО

1

Отличительной чертой внутренней и внешней биографии Толстого была непрерывная и иногда очень резкая изменчивость его взглядов и его поведения. Обычное прежде деление жизни и творчества Толстого на два периода — до «кризиса» 80-х годов и после него — искажает реальную перспективу. Новые материалы (дневники, письма, черновые рукописи) показывают, что, с одной стороны, изменчивость эта характерна и для молодости Толстого, а с другой — что она не прекращалась и после 80-х годов до самого конца. Кризисы сопровождали Толстого на всем протяжении его жизни — от выхода из Казанского университета до ухода из Ясной Поляны.

Совершенно ясным стало и другое: что изменчивость эта, сказавшаяся в конце концов на домашнем быту Толстого и осложнившая его семейную жизнь, не была простым психологическим явлением — свойством или особенностью его «натуры»; в основе этой изменчивости лежали постоянные противоречия, о которых неоднократно говорил Ленин в своих статьях. Эти противоречия, как убедительно показал Ленин, создавались особым положением Толстого среди борющихся классов и идеологий, а не его индивидуальными свойствами. «Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции», — утверждал Ленин в 1908 году [1], направляя этот тезис против распространенных тогда теорий о «двойственности» Толстого. В 1910 году он повторил этот тезис,

---

Статья впервые опубликована в журнале «Литературный современник», 1939, № 7—8, стр. 231—250. Печатается по книге Б. М. Эйхенбаума «Лев Толстой. Семидесятые годы», изд-во «Советский писатель», Л. 1960, стр. 229—268. В рукописи дата: 8 октября 1938 года. — *Ред.*

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 17, стр. 210. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

сделав его еще более точным и ясным: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху» (*20*, 22).

Итак, противоречия Толстого и порождаемая ими постоянная изменчивость (как все новые и новые попытки выйти из них и окончательно развязать «узел жизни») — это факт *истории*, а не психологии, и изучать его надо, следовательно, с исторической точки зрения. Так понимал Толстого и Горький, когда говорил о нем в своих лекциях 1909 года: «Человек глубоко правдивый, он еще потому ценен для нас, что все его художественные произведения, написанные со страшной, почти чудесной силой, — все его романы и повести — в корне отрицают его религиозную философию. Действительность — живой процесс, постоянно текучий, изменяющийся, этот процесс всегда и шире и глубже всех возможных обобщений.

Он часто бывал грубо тенденциозен в своих попытках подтвердить выводы свои непосредственно взятой действительностью, но действительность, даже и подтверждая иногда тенденцию пассивизма, все-таки указывала направление, единственно достойное человека — к активизму, к непосредственному вмешательству в жизнь человеческой воли и разума.

Толстой видел это и сам осмеивал свои попытки, но, осмеяв их, снова принимался за то же, то есть желал обработать действительность в интересах своей тенденции»[1]. Здесь же Горький указывает и на главную причину этих упорных попыток Толстого: «его книги — документальное изложение всех исканий, которые предприняла в XIX веке личность сильная, в целях найти себе в истории России место и дело», личность, завершающая целый период истории своей страны»[2].

У самого Толстого есть запись, которая с необычайной ясностью показывает основу его изменчивости. Как бы возражая самому себе, Толстой пишет в дневнике 1892 го-

---

[1] М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 296.

[2] Там же, стр. 295, 296.

да: «Когда проживешь долго — как я 45 лет сознательной жизни, то понимаешь, как ложны, невозможны всякие приспособления себя к жизни. Нет ничего stable[1] в жизни. Все равно как приспособляться к текущей воде. Всё — личности, семьи, общества, все изменяется, тает и переформировывается, как облака. И не успеешь привыкнуть к одному состоянию общества, как уже его нет и оно перешло в другое»[2]. Эта запись — плод большого исторического опыта, накопленного человеком, который начал свою «сознательную жизнь» в 40-х годах, взволнованно и деятельно пережил 50-е годы, с трудом «привыкал» к состоянию общества в 60-х годах, с еще бо̀льшим трудом примерял себя и свое поведение к тому, что̀ происходило в 70-х годах, заново определил свое поведение в 80-х годах и, вступив в 90-е годы, опять увидел, что жизнь идет куда-то в сторону от него.

Изменчивость Толстого, происходившая от постоянного накопления противоречий и стремления выйти из них, не была, конечно, простой *сменой* разнообразных взглядов, свидетельствующей о бессилии или о беспринципности. Бывают разные противоречия и разная изменчивость. Противоречия Толстого — это противоречия русской действительности: результат «быстрой, тяжелой, острой ломки всех старых «устоев» старой России» (Ленин, *20*, 39). Изменчивость Толстого — это последовательные фазы определенного социального явления, проходящего через разные исторические периоды. Эта изменчивость граничила иногда с изменами, — так резко отходил Толстой от людей, с которыми только что был близок, так менял свои оценки, так неожиданно подпадал под влияния и освобождался от них, так решительно отказывался от собственных взглядов и произведений. И вместе с тем все эти «измены» выглядели всегда проявлением не растерянности, а цельности, устойчивости, даже упорства или упрямства. Отмечая именно эту особенность исторического поведения Толстого, Горький, слегка иронизируя (как человек другой эпохи и другого миросозерцания), говорил: «Почти все художественное творчество Толстого сводится к единой теме: найти для князя Нехлюдова место на земле,

[1] Устойчивого *(англ.)*.

[2] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 52, Гослитиздат, М. 1952, стр. 68. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

хорошее место, с которого вся жизнь мира представлялась бы ему гармонией, а он сам себе — красивейшим и величайшим человеком мира»[1].

Толстой сам определил очень точно эту особенность своего поведения, найдя для нее и теоретическую и практическую формулировку. В 1857 году он записал: «Ум, который я имею и который люблю в других, — тот, когда человек не верит ни одной теории; проводя их дальше, разрушает каждую и, не доканчивая, строит новые» (*47*, 212). Этот своеобразный толстовский «нигилизм», отмеченный Горьким в его воспоминаниях, уживался рядом с «догматизмом», — характернейшее для Толстого противоречие. Практическая формула дана Толстым в письме 1860 года Е. П. Ковалевскому: «Мудрость во всех житейских делах, мне кажется, состоит не в том, чтобы знать, что нужно делать, а в том, — чтобы знать, что делать прежде, а что после» (*60*, 328). Все это вместе создавало условия для той «диалектики души», которую Чернышевский заметил в персонажах Толстого и которая еще в гораздо большей степени характерна для самого Толстого.

2

Основным противоречием, над разрешением которого Толстой бился всю жизнь, было противоречие человека и общества, человека и истории. Это противоречие, лежащее в основе всех его главных произведений, приобрело для него особую остроту вследствие не совсем обычного положения, в котором он оказался с самого начала своей «сознательной жизни». Начальный период его деятельности и самое вхождение его в литературу резко отличают его биографию от классических биографий русских писателей второй половины XIX века.

Бросив в 1847 году Казанский университет и оставшись, в сущности, «недорослем из дворян», хотя и с графским титулом, Толстой целых четыре года не находит себе никакого дела и мечется между Ясной Поляной, Москвой и Петербургом. Ему уже двадцать три года, а у него нет ни положения в обществе, ни образования, ни профессии, ни службы, ни определенного плана на будущее. Брат

---

[1] М. Горький, История русской литературы, стр. 294—295.

Сергей, окончивший математический факультет, не без основания называет его «пустяшным малым» и не верит его утверждениям, что он переменится или уже переменился — понял, что «надо жить положительно, то есть быть практическим человеком» (*59*, 29). Толстой ведет так называемую «светскую жизнь», — но что он значит для «света»? Его ближайшие друзья и знакомые (Перфильев, барон Ферзен, Озеров, князь Львов) служат и делают карьеру, а у него есть только свидетельство из Казанского университета — о том, что он, как не окончивший полного курса наук, «сравнивается в преимуществах по чинопроизводству с лицами, получившими образование в средних учебных заведениях, и принадлежит ко второму разряду гражданских чиновников»[1]. Ничего, кроме досады, раздражения и постоянных уколов самолюбия, эта «светская жизнь» ему не дает. С московской и петербургской интеллигенцией, с «людьми сороковых годов», он никак не связан и в их среде не бывает. Литературные и общественно-философские кружки, журналы, студенчество — все это, сформировавшее Тургенева, Достоевского, Щедрина, идет мимо него. В то время как его сверстники, будущие писатели и общественные деятели, изучают Гегеля, Фихте, Фурье, он либо играет в карты, либо читает романы Дюма — «Виконт де Бражелон», «Тысяча одно привидение» и пр. Ему приходится признаться в письме к брату, что он действительно «самый пустяшной малый»: «Бог знает, что я наделал! — Поехал без всякой причины в Петербург, ничего там путного не сделал, только прожил пропасть денег и задолжал. Глупо... Надо было мне поплатиться за свою свободу и философию, вот я и поплатился... Мне совестно писать это тебе, потому что я знаю, что ты меня любишь и тебя огорчат все мои глупости и безосновательность... Бог даст, я и исправлюсь и сделаюсь когда-нибудь порядочным человеком» (*59*, 44—45).

О какой «философии» упоминает здесь Толстой, считая ее главной виновницей своих житейских неудач? Эта философия запечатлена в дневниках. Он, оказывается, занят страшной и мучительной работой самонаблюдения и самоиспытания. На эту работу, не дающую пока никаких ощутимых результатов, уходят все его силы. Он следит за

---

[1] П. И. Бирюков, Биография Л. Н. Толстого, т. 1, изд. 3-е, Госиздат, М. — Пг. 1923, стр. 55.

каждым своим шагом, вырабатывает целую систему «правил» поведения, ставит себя нарочно в самые трудные положения, экспериментирует и анализирует. Дневник этих лет представляет собой собрание записей по «диалектике души», которой страстно занят Толстой. Это его собственный «университет» на дому. Начальная программа этого университета — изучение самого себя, теоретическое и практическое. Вот примерный образчик этих занятий за один день (7 марта 1851 года): «Утром долго не вставал, ужимался, как-то себя обманывал. — Читал романы, когда было другое дело; говорил себе: надо же напиться кофею, как будто нельзя ничем заниматься, пока пьешь кофей. — С Колошиным не называю вещи по имени, хотя мы оба чувствуем, что приготовление к экзамену есть пуф, я ему этого ясно не высказал. — Пуаре принял слишком фамилиарно и дал над собою влияние: незнакомству, присутствию Колошина и grandseigneur'ству [1] неуместному. — Гимнастику делал торопясь. — К Горчаковым не достучался от fausse honte [2]. — У Колошиных скверно вышел из гостиной, слишком торопился и хотел сказать что-нибудь очень любезное — не вышло. В Манеже поддался mauvaise humeur [3] и по случаю барыни забыл о деле. У Бегичева хотел себя выказать и, к стыду, хотел подражать Горчакову. *Fausse honte*. — Ухтомскому не напомнил о деньгах. — Дома бросался от рояли к книге и от книги к трубке и еде. — О мужиках не обдумал. — Не помню, лгал ли? Должно быть. — К Перфильевым и Панину не поехал от необдуманности» (*46*, 47). Итог этой работы — рассказ «История вчерашнего дня»; своего рода зачетное сочинение по «диалектике души», содержащее в себе зародыши будущего толстовского психологического анализа.

Следующая, более высокая стадия этих занятий, которую Толстой проходит уже на Кавказе, — изучение других людей на основе пройденной диалектики собственной душевной жизни. Так последовательно и стройно развивается программа его университета, построенная на проблеме человека и общества. На деле оказывается, что этот университет, придуманный Толстым будто бы для самоусовершенствования, представляет собой своеобразную

---

[1] Великосветской важности *(франц.)*.
[2] Ложного стыда *(франц.)*.
[3] Дурному расположению духа *(франц.)*.

литературную школу: Толстой выходит из нее писателем — не только с накопленным материалом, но и с определенным методом. В конце 1851 года он уже пишет Т. А. Ергольской: «Помните, добрая тетенька, что когда-то вы посоветовали мне писать романы; так вот я послушался вашего совета — мои занятия, о которых я вам говорю, — литературные» (*59*, 119). Самую поездку на Кавказ он называет «внушенной свыше»: она вывела его из узкой сферы самонаблюдения в более широкую сферу. «Детство» и кавказские рассказы с фигурами солдат и офицеров — это нечто принципиально иное, чем «История вчерашнего дня». Дальше возникнет уже проблема человека и истории, записанная в дневнике 1853 года: «Написать русскую историю с Михайла Романова до Александра Благословенного, объясняя человечески все исторические события... Каждый исторический факт необходимо объяснять *человечески* и избегать рутинных исторических выражений» (*46*, 293, 212). Это выход в еще более широкую сферу и вместе с тем первое проявление антиисторизма, выросшего на основе принципиального внимания к «диалектике души» — к человеку, взятому интимно.

Толстой вступает в литературу со стороны — как человек иного круга, иных навыков и традиций, иной культуры, чем «люди сороковых годов». Он рос под другими влияниями и впечатлениями и не имеет никакого представления о тех вопросах, которыми они поглощены. Более того: к журналам и литераторам он относится с некоторым предубеждением и даже полупрезрением. «Я ничего так не боюсь, как сделаться журнальным писакой» (*59*, 215), — признается он брату уже после того, как «Детство» напечатано и Некрасов просит присылать другие вещи. Тон его первых писем к Некрасову — тон человека, который намеренно подчеркивает свое независимое положение: «Я буду просить вас, Милостивый Государь, дать мне обещание насчет будущего моего писания, ежели вам будет угодно продолжать принимать его в свой журнал, — не изменять в нем ровно ничего» (*59*, 214). Позднее, в 1855 году, он записывает в дневнике общее «правило» своего дальнейшего поведения: «Быть, чем есть: а) по способностям — литератором, в) по рождению — аристократом» (*47*, 53). Второму пункту он придает очень важное значение — как признаку, отличающему его общественное положение от других литераторов.

Писание «правил» продолжается, но Толстой сам относится к ним уже иронически, понимая, что практическое их значение ничтожно, а теоретическое («диалектика души») уже сыграло свою роль. «Смешно, 15-ти лет начавши писать правила, около 30 все еще делать их, не поверив и не последовав ни одному, а все почему-то верится и хочется» (*47*, 45). Он дает сам себе очень точную характеристику, объясняя постоянные нарушения собственных правил: «Я один из тех характеров, которые, желая, отыскивая и готовые на все прекрасное, неспособны именно поэтому к постоянно хорошему». Один недостаток особенно мучает его, потому что опрокидывает все правила и заставляет его делать нечто совсем другое: «Я так честолюбив и так мало чувство это было удовлетворено, что часто, боюсь, я могу выбрать между славой и добродетелью первую, ежели бы мне пришлось выбирать из них» (*47*, 9). В дневнике 1855 года записано решительно, уже в форме правила, которое подлежит исполнению: «Мне нужно, во что бы то ни стало, приобрести славу» (*47*, 60). Дело тут, конечно, не в простом честолюбии или тщеславии, а в смутном ощущении особой силы, особой миссии, — чувство, которое потом сообщит всему поведению и творчеству Толстого характер героики. В ранние годы эта героика выражается в наивных формах, но очень определенно: «Ежели пройдет 3 дня, во время которых я ничего не сделаю для пользы людей, я убью себя», — записывает он 15 июня 1854 года (*47*, 4). Военные неудачи под Севастополем вызывают у него чувства и мысли, выходящие далеко за пределы «диалектики души» и подготовляющие будущего автора «Войны и мира»: «Велика моральная сила Русского народа. Много политических истин выйдет наружу и разовьется в нынешние трудные для России минуты. Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастной России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы. Они с большим достоинством и гордостью будут принимать участие в делах общественных, а энтузиазм, возбужденный войной, оставит навсегда в них характер самопожертвования и благородства» (*47*, 27—28). 23 ноября 1854 года он записывает: «Россия или должна пасть, или совершенно преобразоваться» (*47*, 31). Смерть Николая I вызывает у него следующие патети-

ческие строки: «Великие перемены ожидают Россию. Нужно трудиться и мужаться, чтобы участвовать в этих важных минутах в жизни России» (*47*, 37). И тут же, через несколько дней, записана «великая, громадная мысль», осуществлению которой он чувствует себя способным посвятить жизнь: «Мысль эта — основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле. — Привести эту мысль в исполнение я понимаю, что могут только поколения, сознательно работающие к этой цели. Одно поколение будет завещать мысль эту следующему, и когда-нибудь фанатизм или разум приведут ее в исполнение» (*47*, 37—38).

Вот объем, содержание и движение той «философии», которая помешала Толстому благополучно закончить Казанский университет и сделать нормальную карьеру. Его внешняя биография осталась неустроенной, хотя ему уже около тридцати лет; но он совсем не тот «пустяшный малый», за которого его считали. Он успел дослужиться всего-навсего до чина подпоручика, но это уже не смущает его: «Военная карьера не моя, — записывает он в 1855 году, — и чем раньше я из нее выберусь, чтобы вполне предаться литературной, тем будет лучше» (*47*, 38). Проделанная за эти годы огромная работа по самонаблюдению и по наблюдению над разными слоями общества была порождена тогдашним противоречивым положением Толстого. В основе этой работы лежало недовольство окружающим его миром и самим собой, поскольку отношение между этим миром и им никак не налаживалось. Еще не разобравшись во всем этом хаосе личной и общественной жизни, он медлит и рискует, сохраняя свободу действий и пристально изучая самую противоречивость своего положения и поведения. Именно эта противоречивость заставила его «сломя голову» кинуться на Кавказ, отсюда поехать на Севастопольский фронт, а из Севастополя — в Петербург, в литературу.

Но и литература оказалась в конце концов не настоящим для него делом, — по крайней мере та литература, с которой он познакомился, приехав в 1855 году в Петербург и сразу вступив в круг некрасовского «Современника». Это была избранная, передовая интеллигенция — «лю-

ди сороковых годов», прошедшие сложную общественную и философскую школу. Они всецело заняты выработкой своих убеждений и вопросом о влиянии тех или других намечающихся партий на политическую и общественную жизнь России. В их среде назревает серьезный раскол в связи с появлением «новых людей» (Чернышевский), иначе мыслящих и иначе реагирующих на события. Толстого встречают с распростертыми объятиями: его хвалят, им интересуются и печатают его рассказы. Но скоро отношение к нему меняется. Он ни с кем не соглашается, вступает в яростные споры и смеется над «убеждениями», противопоставляя им свои моральные «правила». Его называют «дикарем», видят в нем прискорбные «следы барского и офицерского влияния», стараются перевоспитать. Но это не так легко, — тем более что одному из его воспитателей, П. В. Анненкову, приходится (в письме к Тургеневу) прийти к неожиданному выводу: «Просто изумительно, как много мыслил этот человек о нравственности, добре и истине — и с каких ранних пор... В последнее время я пришел к такому убеждению, что между нами нет лица более *нравственного,* чем Толстой» [1].

Что касается самого Толстого, то он совершенно разочарован в этой среде и плохо слушает своих советчиков и руководителей — даже таких авторитетных, как Тургенев. Он прежде всего ни за что не хочет быть только литератором, только интеллигентом: он помещик, аристократ, для которого литература — никак не профессия. Вопреки настойчивым советам Тургенева, он решительно утверждает, что построить жизнь на одной литературе «противозаконно». В его дневнике 1856 года мелькают характерные записи: «Был у Дружинина и Панаева, редакция «Современника» противна... Собрание литераторов и ученых противно... Литературная подкладка противна мне до того, как ничто никогда противно не было» (*47,* 98, 100, 101). В письме к В. Боткину 1857 года он заявляет: «Слава богу, я не послушал Тургенева, который доказывал мне, что литератор должен быть только литератор. Это было не в моей натуре» (*60,* 234). Он занят хозяйством, он хлопочет о крестьянах, он пишет проекты о лесонасаждении в Тульской губернии и поднимает во-

---

[1] Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 3, изд-во «Academia», М. 1934, стр. 65.

прос о разведении лесов в южной России. Тургенев острит по его адресу: «Вот человек! с отличными ногами непременно хочет ходить на голове... Что̀ же он такое: офицер, помещик и т. д.? Оказывается, что он лесовод. Боюсь я только, как бы он этими прыжками не вывихнул хребта своему таланту»[1]. Позднее, когда Толстой, бросив литературу, сделался сельским учителем, Тургенев опять недоумевал и, повторяя свою остроту, писал Фету: «А Лев Толстой продолжает чудить. Видно, так уж написано ему на роду. Когда он перекувыркнется в последний раз — и встанет на ноги?»[2]. В 1880 году, уже подводя некоторый жизненный итог, Толстой писал Страхову, прямо намекая на Тургенева, который посетил его перед этим в Ясной Поляне: «До сих пор, простите за самонадеянность, все, слава богу, случается со мной так: «Что это Толстой какими-то глупостями занимается. Надо ему сказать и показать, чтобы он этих глупостей не делал». И всякий раз случается так, что советчикам станет стыдно и страшно за себя» (*63*, 16). Интересно, кстати, что из главных деятелей «Современника», кажется, только Чернышевский не приставал к Толстому ни с какими советами и не брался за его перевоспитывание, а Толстой, несмотря на совершенно враждебное отношение к взглядам Чернышевского, записал в дневнике 1857 года: «Пришел Чернышевский, умен и горяч» (*47*, 110). Какую-то разницу между Чернышевским и остальными литераторами «Современника» Толстой заметил и оценил.

3

В рассказе «Из записок кн. Д. Нехлюдова (Люцерн)» Тургенев заметил «сильную кривизну»[3]. Он был по-своему прав: рассказ этот был, в сущности, публичным выступлением Толстого против профессиональной интеллигенции, против своих советчиков с их выработанными философскими теориями и убеждениями. «Диалектика

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1960, стр. 416.

[2] И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 28 томах, Письма, т. 4, изд-во «Наука», М. — Л. 1962, стр. 44. В дальнейшем: Тургенев, Письма или Тургенев, Сочинения.

[3] Там же, т. 3, стр. 175.

души», до тонкости изученная Толстым, превращается здесь уже в подлинную диалектику, с которой он обрушивается на своих воспитателей. Заключительные страницы этого рассказа, проникнутого страстной полемикой, являются как бы стенограммой тех речей, которые Толстой произносил в редакции «Современника» и от которых голос Тургенева превращался в фальцет: «Ежели бы только человек выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответы на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами! Ежели бы только он понял, что всякая мысль и ложна и справедлива! Ложна односторонностью, по невозможности человека обнять всей истины, и справедлива по выражению одной стороны человеческих стремлений. Сделали себе подразделения в этом вечном движущемся, бесконечном, бесконечно перемешанном хаосе добра и зла, провели воображаемые черты по этому морю и ждут, что море так и разделится. Точно нет мильонов других подразделений совсем с другой точки зрения, в другой плоскости... И кто определит мне, что̀ свобода, что̀ деспотизм, что̀ цивилизация, что̀ варварство? И где границы одного и другого? У кого в душе так непоколебимо это мерило добра и зла, чтобы он мог мерить им бегущие запутанные факты? У кого так велик ум, чтоб хотя в неподвижном прошедшем обнять все факты и свесить их? И кто видел такое состояние, в котором бы не было добра и зла вместе? И почему я знаю, что вижу больше одного, чем другого, не от того, что стою не на настоящем месте? И кто в состоянии так совершенно оторваться умом хоть на мгновение от жизни, чтобы независимо сверху взглянуть на нее?» (*5*, 24—25). Это бунт человека, прошедшего суровую школу самонаблюдения и самоиспытывания, пристально изучавшего противоречия действительности и уже давно пришедшего к выводу, записанному в дневнике 1854 года: «Все истины парадоксы. Прямые выводы разума ошибочны, нелепые выводы опыта — безошибочны» (*47*, 23).

Советчики и воспитатели получают отставку. Последним советчиком и ментором, на время увлекшим Толстого своей ученостью, был гегельянец Б. Н. Чичерин. Он посмеивался над разрушительными набегами Толстого на философию, над его недоверием к истинам, над его своеобразной кустарной диалектикой, ниспровергающей все выводы разума и науки. «Как тебе трудно дойти до

простого понимания вещей! — писал он Толстому в 1858 году. — Недаром у тебя полуженский почерк: тебя, как женщину, надо изнасиловать... или же поразить твое воображение чем-нибудь необыкновенным» [1]. Но в 1859 году Толстой освобождается и от этого советчика. Он пишет Чичерину о своих занятиях хозяйством: «Я уже положительно могу сказать, что я не случайно и временно занимаюсь этим делом, а что я на всю жизнь избрал эту деятельность. Литературные занятия я, кажется, окончательно бросил» (*60*, 316). В ответ на это Чичерин имел неосторожность посоветовать Толстому «бросить годика на два» Ясную Поляну и ехать «наслаждаться природой и изучать искусство в Италию»[2]. Толстой воспринял это как личное оскорбление и как возмутительную пошлость: «Ты небрежно и ласково подаешь мне советы, *как надобно развиваться художнику, как благотворно Италия действует, памятники, небо*... и т. п. избитые пошлости... Как ни мелка и ложна мне кажется твоя деятельность, я не подам тебе советов... Скажу тебе только, в ответ на твои советы, что, по моему убежденью, в наши года и с нашими средствами, шлянье вне дома или писанье повестей, приятных для чтения, одинаково дурно и неблагопристойно... Самообольщение же так называемых художников, которое ты, льщу себя надеждой, допускаешь только из дружбы к приятелю (не понимая его), обольщение это для того, кто ему поддается, есть мерзейшая подлость и ложь» (*60*, 327). Дружба тянулась до 1861 года, когда Чичерин опять позволил себе пошутить над Толстым, возвращавшимся из-за границы на родину: «Что бы тебе к нам присоединиться! Нет, счастливец летит в матушку Россию, слушать жаворонков в деревне и долбить азбуку грязным мальчишкам» [3]. Толстой отвечал: «Тебе странно, как учить *грязных ребят*. Мне непонятно, как, уважая себя, можно писать о освобождении — статью. Разве можно сказать в *статье* одну мильонную долю того, что знаешь и что нужно бы сказать, и хоть что-нибудь новое и хоть одну мысль справедливую, истинно *справедливую?* А посадить дерево можно и выучить плести лапти наверно можно»

---

[1] «Письма Толстого и к Толстому», Госиздат, М. — Л. 1928, стр. 265.

[2] Там же стр. 280.

[3] Там же, стр. 291.

(*60*, 380). В тот же день Толстой записал в дневнике: «Чичерин противен страшно» (*48*, 35).

Итак, Толстой уже совсем не литератор, а помещик и сельский учитель. Анненков, Боткин, Дружинин, Панаев, Некрасов, Тургенев, Чичерин — все это отошло в сторону. Толстой совершает очередной «прыжок» или очередную «глупость», как будто нисколько не заботясь о «хребте» своего таланта. Он замыкается в Ясной Поляне: учит крестьянских детей, строит винокуренный завод, женится. На просьбу Дружинина прислать что-нибудь в журнал он отвечает, что ничего не пишет и надеется не писать такие «милые и приятные для чтения» повести, как раньше, потому что «совестно» (*60*, 308).

Толстой обрушивается на литературную профессию, на журналистику, доходя в этом до нигилизма. «Для меня очевидно, — заявляет он в статье «Прогресс и определение образования», 1862 года, — что распложение журналов и книг, безостановочный и громадный прогресс книгопечатания был выгоден для писателей, редакторов, издателей, корректоров и наборщиков... Число литературных работников увеличивается с каждым днем. Мелочность и ничтожество литературы увеличивается соразмерно увеличению ее органов... Есть «Современник», есть «Современное слово», есть «Современная летопись», есть «Русское слово», «Русский мир», «Русский вестник», есть «Время», есть «Наше время»... есть «Орел», «Звездочка», «Гирлянда», есть «Грамотей», «Народное чтение» и «Чтение для народа», — есть известные слова в известных сочетаниях и перемещениях, как заглавия журналов и газет, все эти журналы твердо верят, что они *проводят* какие-то мысли и направления. Есть сочинения Пушкина, Гоголя, Тургенева, Державина, Филарета. И все эти журналы и сочинения, несмотря на давность существования, неизвестны, не нужны для народа и не приносят ему никакой выгоды» (*8*, 339—340). Это похоже уже не на бунт, а на погром. Толстой, оказывается, забрался в Ясную Поляну и стал сельским учителем для того, чтобы расправиться с писателями, эксплуатирующими и обманывающими, по его мнению, народ. Он хочет доказать, что народ без их помощи и содействия может создавать и создает литературу, которая стоит на несравнимой с ними высоте. Ясная Поляна становится, по словам Анненкова, «питом-

ником *натуральных* поэтов»[1]. Толстой печатает статью под ироническим заглавием, явно адресованным не к педагогам, а к писателям, в ту же редакцию «Современника»: «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?». Здесь он объявляет шедеврами рассказы, написанные Федькой и Семкой — учениками Яснополянской школы: «Ничего подобного этим страницам я не встречал в русской литературе», — говорит он о повести Федьки «Солдаткино житье» *(8, 315)*. Ясная Поляна превращается в идеологическую крепость, откуда Толстой, нашедший себе новое «настоящее дело», громит своих прежних советчиков.

Все дело в том, что у Толстого — иное отношение к действительности и иное представление о своем участии в ней. «Ломка всех старых «устоев» старой России» сказывается на нем иначе, чем на «людях сороковых годов» — на представителях дворянской интеллигенции. Он отошел от них не по личным мотивам, а принципиально: ему «противны» Чичерины, потому что с его точки зрения они — филистеры, упрощающие и искажающие действительность. Пройдя через опыт душевной диалектики и вступив в область диалектики общественных отношений, он остается верен себе в том смысле, что видит каждое явление и событие с разных сторон. Он принципиально не хочет доходить до «простого понимания вещей», потому что чувствует их сложность и противоречивость. Он отказался от профессии литератора и интеллигента именно потому, что это надстройка над жизнью, а не сама жизнь. Он предпочитает посадить дерево и выучиться плести лапти, чем писать статью об освобождении. Он совершенно не заинтересован в снимании противоречий, потому что не собирается занять место среди так называемых общественных деятелей. Он не верит ни в их убеждения, ни в их истины.

Ломка устоев поставила перед всеми вопрос о народе; но для Толстого народ — совсем не то, что для Чичериных. Для него это не одно из «сословий», заслуживающее особого внимания и сочувствия, а основа и сущность исторической жизни — ее настоящий создатель. Он не понимает и не представляет себе деятельности и поведе-

---

[1] П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, т. 2, СПб. 1879, стр. 292.

ния без опоры на народ. Еще в 1858 году, в период увлечения хозяйственными проектами, он писал в наброске «Лето в деревне»: «Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней. Без Ясной Поляны я может быть яснее увижу общие законы, необходимые для моего отечества, но я не буду до пристрастия любить его. Хорошо ли, дурно ли, но я не знаю другого чувства родины и не понимаю и не уважаю в другом чувства родины, не вводящего его в любовь и несправедливость» (*5*, 262). Здесь уже начало полемики с интеллигенцией, в ожесточенных схватках с которой он, по словам Некрасова, доходил тогда до замечательных посылок вроде: «Он потому на стороне освобождения крестьян, что у него нет таковых»[1].

Позиция интеллигента, разглядывающего мир сверху, из своего узенького окошка, продырявленного где-то в «надстройке», совсем не пленяет Толстого. Ему нужно «настоящее дело», при котором он чувствовал бы свою органическую связь с действительностью. Описывая в «Войне и мире» Платона Каратаева, Толстой говорит: «Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла, как отдельная жизнь. *Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал.* Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка» (курсив мой. — *Б. Э.)*. Это не простая характеристика, а нравоучительное определение идеала, к которому стремился сам Толстой. Мало того: сказать эти слова можно было только на основе собственного душевного опыта — пережив именно такое отношение к жизни. Это отношение явно противопоставляется другому — «разумному».

Вместо простого понимания сложных вещей, которого требовал от него Чичерин, Толстой демонстрирует сложное понимание простых вещей. В эпилоге он высмеивает историческую науку, которая делает вид, что «имеет возможность примирить все противоречия и имеет для исто-

---

[1] Письмо Некрасова к Л. Толстому от 29 августа 1857 года. — Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. 10, Гослитиздат, М. 1952, стр. 360.

рических лиц и событий неизменное мерило хорошего и дурного». Прямо против интеллигенции направлен основной тезис эпилога: «Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, — то уничтожится возможность жизни». Проблема свободы и необходимости развернута в эпилоге для того, чтобы утвердить действительное существование этого жизненного противоречия. «Только в наше самоуверенное время популяризации знаний, благодаря сильнейшему орудию невежества — распространению книгопечатания, вопрос о свободе воли сведен на такую почву, на которой и не может быть самого вопроса».

Следующий естественный этап на этом пути — углубление полемики с исторической наукой. Метод «душевной диалектики» (описание жизни одного человека) переносится на историю — с тем, чтобы сохранить живость и многообразие фактов. Вслед за расправой с исторической наукой идет расправа с народнической интеллигенцией. Толстой наносит ей удар в самом чувствительном месте — в вопросе об отношении к народу, о «народном образовании». Битва с педагогами по вопросу о методах обучения грамоте развертывается в целый поход на народников, — тем более серьезный и сложный для них, что Толстой громит их взгляды и теории с позиций самого «народа», а не какой-либо партии. Он подготовляет окончательный отход от литературы и от интеллигенции — с опорой на «народность».

За двадцать лет, прошедших со времени Крымской войны, Толстой совершил длинный и очень извилистый путь. Тургенев сказал бы, что это были сплошные кувырканья и чудачества. Но Толстому было важно и нужно не потерять настоящего места и дела в современности, хотя бы ценой непрерывных поворотов и даже «измен». Юношеское честолюбие, искавшее «славы», принимает теперь форму героических стимулов, порожденных сознанием особой исторической миссии.

4

В 70-х годах противоречивость взглядов Толстого и его позиции была уже констатирована критикой. Михайловский подыскал для нее название «десницы» и «шуйцы»

и восклицал: «Ах, если бы у него не было шуйцы!»[1]. *Шуйцей* считались и философские рассуждения Толстого в «Войне и мире» и заключительные части «Анны Карениной», описывающие выход Левина из обступивших его сомнений. Появившаяся вслед за этим «Исповедь» подтверждала наличие «шуйцы», а позднейшее выступление Толстого с трактатом «Так что же нам делать?» (1882—1886) показывало, что эта «шуйца» начинает побеждать «десницу».

Так называемый «кризис» 80-х годов, как я говорил вначале, был, с одной стороны, достаточно подготовлен предыдущими «изменами», а с другой — вовсе не обозначал укрепления позиции. Но в одном отношении «кризис» этот должен быть выделен как особо значащий. До сих пор Толстой, как бы двигаясь по кругу разнообразных общественных отношений (помещичья и крестьянская среда, светское общество, военная среда, среда литераторов и ученых, интеллигенция), демонстрировал противоречия действительности, подходя к ним с методом душевной диалектики и превращая «простые вещи» в сложные. Тем самым он, как и указывал Ленин, отражал те «в высшей степени сложные, противоречивые условия, социальные влияния, исторические традиции, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху» (*20*, 22). Он, выражаясь языком Горького, искал себе в «истории России место и дело»[2]. Конец 70-х годов (вместе с событиями, которые Толстой оценивал как канун «большого переворота» или «революции») был некоторой границей: Толстой сделал решительные усилия, чтобы выйти из своего неопределенного социального состояния — «аристократа» среди интеллигенции и из своей идеологической позиции, объявленной еще в «Люцерне», — позиции человека, демонстрирующего свое несогласие со всеми теориями и «убеждениями». Если эпилог «Войны и мира» подчеркивал именно эту позицию, отвергая всю историческую науку с ее принципом «причинности» и оставляя нерешенной проблему свободы и необходимости, то финал «Анны Карениной» имеет несколь-

[1] «Десница и шуйца Льва Толстого». — Н. К. Михайловский, Литературно-критические статьи, Гослитиздат, М. 1957, стр. 94.
[2] М. Горький, История русской литературы, стр. 295.

ко иной характер, поскольку в нем прямо указывается выход из противоречий действительности. «Слова, сказанные мужиком, произвели в его (Левина. — *Б. Э.*) душе действие электрической искры, вдруг преобразившей и сплотившей в одно целый рой разрозненных, бессильных отдельных мыслей, никогда не перестававших занимать его... — Нет, я понял его (мужика. — *Б. Э.*) и совершенно так, как он понимает, понял вполне и яснее, чем я понимаю что-нибудь в жизни, и никогда в жизни не сомневался и не могу усумниться в этом. И не я один, а все, весь мир одно это вполне понимают и в одном этом не сомневаются и всегда согласны». Эти страницы романа, вышедшего совершенно за пределы любовного сюжета, соприкасаются с дневником и приводят к «Исповеди», которая является попыткой не только подвести новый итог всем своим старым дневникам, но и ликвидировать самую «диалектику души», а вместе с ней — диалектику общественных отношений и все противоречия действительности. Первый набросок «Исповеди» начинался словами, ставящими границу между прежней жизнью и новой, в которую теперь вступал Толстой: «Я вырос, состарился и оглянулся на свою жизнь» (*23,* 524).

Характерно, что этот новый поворот Толстого резко сказался на его художественном творчестве (о чем так скорбел Тургенев). Правда, перерывы и решения прекратить литературные занятия являлись и прежде, но на деле Толстой очень быстро возвращался к писательской работе. Теперь, после «Анны Карениной», казалось, что к художественной литературе он уже не вернется. В старости Толстой сам признавался Д. Маковицкому: «Два раза переставали меня интересовать художественные сочинения. В первый раз в 1875 году, когда я писал «Анну Каренину», и второй раз в 1878, когда я снова взялся за «Декабристов», а потом начал „Исповедь“» [1]. Неудачи с петровским романом и с «Декабристами» произошли потому, что исторические проблемы потеряли для Толстого свой интерес, свою принципиальную важность: противоречие историзма и антиисторизма, вдохновлявшее его в период работы над «Войной и миром», оказалось в конце концов ненужным или несущественным, поскольку на

---

[1] Д. П. Маковицкий, Яснополянские записки, вып. 1, изд-во «Задруга», М. 1922, стр. 64.

первый план выступили проблемы морали и религии. Что касается художественного творчества вообще, то оно после «Исповеди» перестало на время «интересовать» Толстого, помимо всего, потому, что «диалектика души» потеряла свою прежнюю ценность. Все основные персонажи Толстого изображались подвижными, меняющимися, текучими. Это не мешало представлению о характере, об индивидуальности, потому что внимание самого автора было сосредоточено именно на изображении личности со всеми ее душевными и умственными противоречиями. Уже Левин в «Анне Карениной» (если не говорить о Пьере «Войны и мира») почти лишен характера в собственном смысле этого слова, потому что его фигура постепенно к концу романа превращается в отвлеченный символ — в героя притчи: «диалектика души» подменяется умственной диалектикой, действующей за пределами характера. Более того: в финале и эта диалектика снимается, поскольку Левин находит выход из всех сомнений и противоречий. В старческих вещах Толстого понятие характера почти исчезает. В «Воскресении» этот процесс разложения характера завершается: Нехлюдов уже никак не характер, не личность. К этому времени Толстой (через «народные рассказы») нашел для себя новый художественный метод и жанр, в котором «диалектика души» уже не играла роли: метод сатирического и нравоучительного изображения действительности, жанр «притчи» или «мистерии» (как «Власть тьмы»). Но в начале 80-х годов, после «Исповеди», этот жанр еще не был найден.

Трактат «Так что же нам делать?» по своему заглавию противостоит роману Чернышевского «Что делать?». На самом деле он противостоит всем принципам и теориям, созданным демократической интеллигенцией 60-х и 70-х годов. Здесь подведен окончательный итог борьбе с этой интеллигенцией. В основу этого трактата положен тезис, уничтожающий значение не только исторических, экономических и социальных наук, но и самой культуры. Вот этот тезис, подготовленный финалом «Анны Карениной» и «Исповедью»: «Только кажется, что человечество занято торговлей, договорами, войнами, науками, искусствами; одно дело только для него важно и одно только дело оно делает — оно уясняет себе те нравственные законы, которыми оно живет. Нравственные законы уже есть, человечество только уясняет их себе, и уяснение это кажется

неважным и незаметным для того, кто не хочет жить им. Но это уяснение нравственного закона есть не только главное, но единственное дело всего человечества» (*25*, 226). Итак, история и культура — это только кажущееся дело, а настоящее дело (опять, как и всегда, — вопрос о «настоящем деле») — уяснение нравственных законов. Стоит людям уяснить себе уже существующие и всем доступные нравственные истины, стоит сорвать с этих истин всякие покровы и личины — и окончательная цель будет достигнута. Это утверждение приводило к естественному и неизбежному вопросу: что же делать человеку, уже уяснившему себе эти нравственные законы, уже тем самым совершенно свободному и от внушений истории и от власти привычек? Очевидно — изменить собственное поведение соответственно этим законам и убеждать других сделать то же. Общественно-историческая задача превратилась в задачу личной морали, личного поведения, а самому Толстому пришлось занять рискованную и парадоксальную позицию мудреца-проповедника, спасающего человечество от гибели.

Интересно, что В. Г. Чертков (новый друг Толстого) настойчиво рекомендовал ему изменить заглавие этой статьи, или, вернее, книги: «В ней очень, очень много хорошего и нужного, но заглавие нехорошее. Если б вы назвали это «Что мне делать», кажется было бы лучше, и в таком случае, если бы оказалось там для многих, то каждый нашел бы и применил к себе без сознания, что его обличают. Вместе с тем, если б вы назвали «Что мне делать», то чувствовали бы себя свободнее от потребности оканчивать. Такую постановку вопроса, как «что мне делать», можно когда угодно прекратить на бумаге, ибо можно продолжать па деле» (*85*, 213). Чертков верно заметил, что книга Толстого представляет собой, в сущности, продолжение или завершение «Исповеди» и является скорее развернутым дневником, чем общеобязательным или общеполезным трактатом. Он намекает Толстому, что в таком заглавии есть оттенок чрезмерной «гордости». Но Толстой шел уже и па эту «гордость»: «Думаю, — говорит он как бы в ответ Черткову, — что решение вопроса, который я нашел для себя, будет годиться и для всех искренних людей, которые поставят себе тот же вопрос... Я увидал ложь нашей жизни благодаря тем страданиям, к которым меня привела ложная дорога; и я, признав

ложность того пути, на котором стоял, имел смелость идти, прежде только одною мыслью, туда, куда меня вели разум и совесть, без соображения о том, к чему они меня приведут. И я был вознагражден за эту смелость. Все сложные, разрозненные, запутанные и бессмысленные явления жизни, окружавшие меня, вдруг стали ясны, и мое прежде странное и тяжелое положение среди этих явлений вдруг стало естественно и легко» (*25*, 376—377).

Толстой торжествует свою победу над «кажущейся» сложностью жизни. Он с восторгом прозревшего смотрит на окружающее и видит его иначе, чем другие. Все оказывается не таким, каким представлялось ему прежде, — и все гораздо проще. Чичерин удивился бы теперь, как в представлении Толстого самые сложные вещи оказываются необыкновенно простыми. Что такое, например, город и городская жизнь? «Богатства сельских производителей переходят в руки торговцев, землевладельцев, чиновников, фабрикантов, и люди, получившие эти богатства, хотят пользоваться ими. Пользоваться же вполне этими богатствами они могут только в городе... В деревне некому держать в порядке глупых мужиков, которые по своему необразованию могут расстроить все это. И поэтому богатые люди скопляются вместе и пристраиваются к таким же богатым людям с одинаковыми потребностями в городе, где удовлетворение всяких роскошных вкусов заботливо охраняется многолюдной полицией... Богатые люди собираются в городе и там, под охраной власти, спокойно потребляют все то, что привезено сюда из деревни» (*25*, 230). Что такое деньги? Оказывается, и в этом вопросе никакой сложности нет, а сложность эту выдумала политическая экономия. Деньги придуманы для того, чтобы порабощать людей — и только.

По некоторым страницам этой замечательной своим размахом и страстностью книги видно, что она подготовлена прежде и больше всего окружающей действительностью — тем историческим моментом, который, постепенно назревая, предстал перед Толстым к концу-70-х годов. Россия выходила на новый путь, чреватый самыми серьезными потрясениями «устоев». Толстой обладал необычайно зорким историческим зрением. В дневнике 1881 года появляется запись: «Революция экономическая не то, что может быть. А не может не быть. Удивительно, что ее нет» (*49*, 50).

Будь Толстой слабее, будь он меньше проникнут сознанием своей исторической миссии, не будь он, короче говоря, «личностью, завершающей целый период истории своей страны» (Горький), остановись он — история перешагнула бы через него, предоставив ему возможность доживать свои дни в качестве замечательного, но уже несколько забытого писателя прошедшей эпохи. Согласиться на такое положение Толстой не мог, — для него это было бы равносильно самоубийству: слова о том, что «сорок веков смотрят на него с высоты этих пирамид» и что «весь мир погибнет, если он остановится», не были пустыми словами. Толстой вступает в полосу героических стимулов, героического поведения.

Книга «Так что же нам делать?» заканчивается грозной картиной, рисующей то положение, в котором находится человечество, и доказывающей, что сила восприятия действительности нисколько не ослабела в Толстом, несмотря на стремление освободиться от сомнений и противоречий. Наоборот, самое это стремление подсказано сознанием грядущих общественных катастроф и желанием вовремя подготовиться к ним, занять определенную позицию, найти себе настоящее «место и дело». Вот как рисует Толстой состояние европейского общества: «Как ни стараемся мы скрыть от себя простую, самую очевидную опасность истощения терпения тех людей, которых мы душим, как ни стараемся мы противодействовать этой опасности всякими обманами, насилиями, задабриваниями, опасность эта растет с каждым днем, с каждым часом и давно уже угрожает нам, а теперь назрела так, что мы чуть держимся в своей лодочке над бушующим уже и заливающим нас морем, которое вот-вот гневно поглотит и пожрет нас. Рабочая революция с ужасами разрушений и убийств не только грозит нам, но мы на ней живем уже лет 30 и только пока кое-как разными хитростями на время отсрочиваем ее взрыв. Таково положение в Европе; таково положение у нас и еще хуже у нас, потому что оно не имеет спасительных клапанов... В нашем народе в последние три-четыре года вошло в общее употребление новое, многозначительное слово; словом этим, которого я никогда не слыхал прежде, ругаются теперь на улице и определяют нас: дармоеды. Ненависть и презрение задавленного народа растет, а силы физические и нравственные богатых классов слабеют; обман же, которым

держится все, изнашивается, и утешать себя в этой смертной опасности богатые классы не могут уже ничем. Возвратиться к старому нельзя; возобновить разрушенный престиж нельзя; остается одно для тех, которые не хотят переменить свою жизнь: надеяться на то, что на мою жизнь хватит, а после как хотят. Так и делает слепая толпа богатых классов; но опасность все растет, и ужасная развязка приближается. Устранить угрожающую опасность богатые классы могут только переменою жизни» (*25*, 394—395).

Совершенно ясно, что «кризис», пережитый Толстым в 80-х годах и в подробностях описанный в «Исповеди» и в трактате «Так что же нам делать?», был прямым отражением социального кризиса, надвигавшегося на Россию. Толстой сам говорит, что «рабочая революция» угрожает и Европе и России уже в течение тридцати лет, относя, таким образом, начало этой угрозы ко времени Крымской войны. В самом деле, еще в 1856 году он писал Д. Н. Блудову о грозящей помещикам катастрофе: «Теперь не время думать о исторической справедливости и выгодах класса, нужно спасать все здание от пожара, который с минуты на минуту обнимет. Для меня ясно, что вопрос помещикам теперь поставлен уже так: жизнь или земля... Ежели в 6 месяцев крепостные не будут свободны — пожар. Все уже готово к нему, недостает изменнической руки, которая бы подложила огонь бунта, и тогда пожар везде» (*60,* 66—67). Однако, в отличие от 50-х и 60-х годов, Толстой теперь не только ищет практического выхода для себя, но и делает попытку осмыслить положение человечества и указать ему пути спасения. В течение тридцати лет он искал себе «места и дела», менял занятия, изучал действительность в самых разных направлениях, присматривался к жизни разных классов и слоев общества, нащупывал опору для своей деятельности. Теперь это движение по кругу закончено: давнишнее «тщеславие» Толстого превращается в пафос «посланничества». Дело не в религиозных истолкованиях этого стимула, а в самом его наличии. Толстой действует как человек, дождавшийся своей исторической очереди. Чертков был прав, отметив в заглавии трактата «Так что же *нам* (курсив мой. — *Б. Э.)* делать?» некоторую «гордость», но он не понимал, что за толстовской этикой стояла героика — чувство особой силы, особой исторической миссии.

Наступала эпоха развязывания «узлов русской жизни» (выражение Толстого), завязанных еще в XVIII веке. Толстой недаром тянулся и к петровской эпохе и к декабристам. Проблемы капитализма и феодализма, города и деревни, дворянства и крестьянства, сельской и промышленной России не были решены. Патриархальная крестьянская Русь была забита развитием капитализма, но она существовала и требовала к себе внимания. До сих пор она не имела своего голоса, а имела только своих заступников или адвокатов в рядах народнической интеллигенции. Это была помощь «меньшому брату», приходившая со стороны. Между тем приближались последние сроки. Крестьянская Русь, веками накопившая и свою силу и свое бессилие, и свою веру и свое отчаяние, и свою мудрость и свое горе, и свою любовь и свою ненависть, — должна была получить от истории право на голос. Толстой всем своим прошлым был подготовлен к тому, чтобы история вручила это право именно ему. В нем как будто скопились в последний раз все идейные силы русского поместного дворянства, пришедшего через все фазы своего исторического бытия к последнему пункту — к «мужику». Ленин формулировал этот исторический парадокс в беседе с Горьким по поводу его воспоминаний о Толстом: «Какая глыба, а? Какой матерый человечище! Вот это, батенька, художник. И, — знаете, что еще изумительно в нем. Его мужицкий голос, мужицкая мысль, настоящий мужик в нем. До этого графа — подлинного мужика в литературе не было. Не было!»[1].

Кризис, пережитый Толстым в 80-х годах, насыщен таким ясным историческим смыслом, что он бросает свет и на все его прошлое— на всю историю его измен, «глупостей», «чудачеств», «кувырканий» и «прыжков». Это были заключительные фазы того движения в дворянстве, которое дало о себе знать в декабризме и затем определило поведение и судьбу Пушкина и Лермонтова. «Люди сороковых годов» — это была уже новая общественная формация, не связанная с «обломками обиженных родов». Толстой оказался чужим в этой среде именно потому, что в нем продолжалась и завершалась давняя и органически связанная с вопросами о крестьянстве идеология

---

[1] М. Горький, Владимир Ленин. — «Русский современник», 1924, № 1, стр. 231.

старого передового дворянства. Он сам чувствовал это, когда в ответ на речь Александра II (1858) писал в своей язвительной записке: «Рескрипт о освобождении только отвечал на давнишнее, так красноречиво выражавшееся в нашей новой истории желание одного образованного сословия России — дворянства. Только одно дворянство со времен Екатерины готовило этот вопрос и в литературе, и в тайных и не тайных обществах, и словом и делом. Одно оно посылало в 25 и 48 годах, и во все царствование Николая, за осуществление этой мысли своих мучеников в ссылки и на виселицы и, несмотря на все противодействие правительства, поддержало эту мысль в обществе и дало ей созреть так, что нынешнее слабое правительство не нашло возможным более подавлять ее.

Ежели некоторые в порыве излишнего восторга, а другие избрав великое дело поприщем подлой лести, умели убедить государя императора в том, что он 2-й Петр I и великий преобразователь России и что он обновляет Россию и т. д., то это совершенно напрасно, и ему надо поспешить разувериться; ибо он только ответил на требование дворянства, и не он, а дворянство подняло, развило и выработало мысль освобождения... Поэтому поощрять его обещаньем благодарности и высоким доверием — неприлично, укорять его в медленности — несправедливо, а угрожать тем, что его порежут за то, что правительство слабо и нелепо, и давать чувствовать, что это было бы не худо, — нечестно и неразумно... Ежели бы, к несчастью, правительство довело нас до освобождения снизу, а не сверху, по остроумному выражению государя императора, то меньшее из зол было бы уничтожение правительства» (*5*, 267, 268, 270). Это тон человека, чувствующего свою кровную связь с декабризмом и имеющего особые исторические счеты с правительством. Боязнь крестьянской революции, которой окрашены и цитированное выше письмо Толстого к Блудову, и эта записка, и «Война и мир» (Богучаровский бунт), и даже трактат «Так что же нам делать?» (угроза «рабочей революции с ужасами разрушений и убийств»), ведет к тому страху перед «новой пугачевщиной», который был характерен для декабристов и их последователей. Толстой избавился от этого страха тем, что сам перешел на позиции патриархального крестьянства. Так в его лице завершился процесс эволюции и своего рода перерождения декабристской идеологии.

Этим, между прочим, объясняется его длительный (с 1856 г.) и повышенный интерес к декабризму и его неудачи в попытках написать роман на эту тему.

5

Итак, позиция аристократа-помещика и писателя окончательно оставлена и заменена позицией отрекшегося от культуры богатых классов (в том числе и интеллигенции) учителя жизни. Толстой выступает от лица крестьянства, видя в нем источник настоящей мудрости и опору для спасения человечества. В книге «Так что же нам делать?» он решительно утверждает, разрубая все узлы и увлекаясь пафосом нигилизма: «Все, что мы называем культурой: наши науки и искусства, усовершенствования приятностей жизни, — это попытки обмануть нравственные требования человека; все, что мы называем гигиеной и медициной, — это попытки обмануть естественные, физические требования человеческой природы». В особом примечании Толстой окончательно отмежевывается от своих прежних советчиков и учителей: «За всю мою жизнь два русских мыслящих человека имели на меня большое нравственное влияние и обогатили мою мысль и уяснили мне мое миросозерцание. Люди эти были не русские поэты, ученые, проповедники, — это были два живущие теперь замечательные человека, оба всю свою жизнь работавшие мужицкую работу, — крестьяне Сютаев и Бондарев» (*25,* 386).

Прежние советчики Толстого имели все основания назвать новую его позицию уже не «чудачеством», а прямо «юродством». Но Толстого не могла смутить эта характеристика: он готов был, пожалуй, признать ее правильной. В позиции и поведении Толстого последних лет были характерные для исконного, древнерусского патриархального крестьянства элементы «юродства», уживающиеся рядом с цепкой хозяйственностью и собственничеством. Отказ от всех благ жизни, недоверие к «разуму», отрицание всего, кроме «нравственных законов», обличение всяческой лжи, угроза грядущей гибелью, проповедь «непротивления злу насилием» — все это типично для философии деревенских «юродивых», противостоявшей и напору власти, и давлению помещиков, и обману

церкви. В этой философии находило себе выражение то историческое отчаяние, которое не раз овладевало русским крестьянством. Это то самое сочетание силы с бессилием, о котором писал Ленин, характеризуя Толстого, с одной стороны, как гениального художника, а с другой — «помещика, юродствующего во Христе» (*17*, 209).

«С одной стороны, века крепостного гнета и десятилетия форсированного пореформенного разорения накопили горы ненависти, злобы и отчаянной решимости. Стремление смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать наместо полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян, — это стремление красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции, и несомненно, что идейное содержание писаний Толстого гораздо больше соответствует этому крестьянскому стремлению, чем отвлеченному «христианскому анархизму», как оценивают иногда «систему» его взглядов.

С другой стороны, крестьянство, стремясь к новым формам общежития, относилось очень бессознательно, патриархально, по-юродивому к тому, каково должно быть это общежитие, какой борьбой надо завоевать себе свободу, какие руководители могут быть у него в этой борьбе, как относится к интересам крестьянской революции буржуазия и буржуазная интеллигенция, почему необходимо насильственное свержение царской власти для уничтожения помещичьего землевладения. Вся прошлая жизнь крестьянства научила его ненавидеть барина и чиновника, но не научила и не могла научить, где искать ответа на все эти вопросы» (*17*, 211).

Именно накануне социальных катастроф и «неизбежного переворота» (так называлась одна из последних «прокламаций» Толстого) это органическое противоречие русского патриархального крестьянства должно было особенно обостриться и найти себе выражение уже не в форме кустарной деревенской политики и философии, а в форме громкой, страстной, несколько даже истерической, но насыщенной мыслью и опытом проповеди на весь мир. Это дело и взял на себя Толстой, подготовленный к нему всем ходом своей жизни — всеми своими противоречиями и «изменами».

Философия «юродства» назревала у Толстого давно — рядом с нарастающим протестом против буржуазного уклада жизни, правительственной политики и поведения интеллигенции. Это сочетание достаточно ярко окрасило собою рассказ «Люцерн»: бунт против общественного лицемерия и жестокости сменяется в конце этого рассказа примирением с противоречиями действительности и проповедью будущего «непротивления»: «Нет, сказалось мне невольно, ты не имеешь права жалеть о нем (уличном певце. — *Б. Э.*) и негодовать на благосостояние лорда. Кто свесил внутреннее счастье, которое лежит в душе каждого из этих людей? Вон он сидит теперь где-нибудь на грязном пороге, смотрит в блестящее лунное небо и радостно поет среди тихой, благоуханной ночи, в душе его нет ни упрека, ни злобы, ни раскаянья. А кто знает, что́ делается теперь в душе всех этих людей, за этими богатыми, высокими стенами? Кто знает, есть ли в них всех столько беззаботной, кроткой радости жизни и согласия с миром, сколько ее живет в душе этого маленького человека? Бесконечна благость и премудрость Того, Кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям. Только тебе, ничтожному червяку, дерзко, беззаконно пытающемуся проникнуть Его законы, Его намерения, только тебе кажутся противоречия». Самый образ уличного певца получает здесь черты русского «юродивца», забредшего на швейцарский курорт. Те же черты повторены в рассказе «Альберт». Эти зародыши «юродства» сказываются и в педагогических статьях 1861 — 1862 годов; недаром Чернышевский, прочитав номер «Ясной Поляны», сравнил Толстого с полуграмотным заседателем уездного суда, очень добрым и честным человеком, который вздумал быть законодателем. Образ Платона Каратаева представляет собой уже точную зарисовку русского деревенского юродивца — с характерным для него поведением и даже манерой речи; но образ этот дан не просто как тип, а как своего рода идеал, которым восторгаются и Пьер и сам автор «Войны и мира». Это был прямой шаг к выработке новой позиции. В 1877 году, отвечая Страхову на его утешения, Толстой признается: «Мучительно и унизительно жить в совершенной праздности и противно утешать себя тем, что я берегу себя и жду какого-то вдохновения. Все это пошло и ничтожно. Если бы я был один, я бы не был монахом, я бы был юродивым —

т. е. не дорожил бы ничем в жизни и не делал бы никому вреда» (62, 347). Так в конце концов сформулирован самим Толстым идеал его поведения накануне объявленного всему миру отречения от прежней жизни. Если это замечательное признание поставить рядом с почти одновременным признанием, сделанным в письме к А. А. Толстой («с высоты этих пирамид сорок веков смотрят на меня, и... весь мир погибнет, если я остановлюсь» — *62,* 130), то перед нами встает во весь размах своих исторических противоречий фигура Толстого, соединяющая в себе героику вождя с «непротивлением» юродивого. Этому кричащему противоречию «позволила и велела существовать» история — и оно осталось до последних дней жизни Толстого, выражая собой и силу и слабость его позиций.

Героика Толстого, определившая его поведение в последний период жизни, носила трагический характер, — и это не могло быть иначе, поскольку Толстой был «личностью, *завершающей* целый период истории своей страны». Со стороны могло казаться, что он нашел себе наконец и место и дело, — так по крайней мере думали многочисленные «толстовцы», кровно заинтересованные в том, чтобы их учитель был непоколебим и тверд. В действительности место и дело Толстого было зыбким, как и самая почва, на которой он стоял. В чем, в сущности, кроме проповеди личного совершенствования, могла состоять его деятельность при тех предпосылках, которые были развернуты в его учении? А жизнь и история шли своим ходом, ставя перед людьми новые конкретные задачи и новые общественные противоречия. Самое крестьянство менялось, все больше теряя свой патриархальный облик под давлением быстро развертывающихся событий. Не случайно вышло так, что главные свои силы в последние годы Толстому пришлось потратить на борьбу не столько с общественным злом, сколько с собственной семьей. Оказалось, что история, заставив Толстого отречься от прежней жизни и показать все зло старой России, больше ничего от него не требовала. Уже в 1896 году в его дневниках появляются записи, свидетельствующие о трагических муках и неразрешенных противоречиях. «Вчера шел в Бабурино и невольно (скорее избегал, чем искал) встретил 80-летнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой в дворе нет шубы и один кафтан, потом

Марью, у которой муж замерз и некому рожь свозить, и морит ребенка, и Трофим и Халявка, и муж и жена умирали, и дети их. А мы Бетховена разбираем, и молился, чтобы он (бог) избавил меня от этой жизни. И опять молюсь, кричу от боли. Запутался, завяз, сам не могу, но ненавижу себя и свою жизнь» (*53*, 102). Что это — жалобы на невозможность изменить свой образ жизни, на зависимость от семьи? Но что бы сделал Толстой вне своей семьи для этого Акима, для этой Яремичевой бабы и Марьи? Благотворительность он сам давно отверг, как бессмысленное и вредное дело, а учение о «царстве божьем внутри нас» и о «непротивлении злу насилием» помогло бы этим несчастным мужикам еще меньше, чем обыкновенная благотворительность. Или это просьба о смерти? В начале этого же года Толстой, жалуясь на «упадок духа», обратился к богу с замечательной речью, требуя от него особого к себе внимания и диктуя ему свои условия: «Отец моей и всякой жизни! Если дело мое кончено здесь — как я начинаю думать — и испытываемое мною прекращение духовной жизни означает совершающийся переход в ту, иную, жизнь, что я уже начинаю жить там, а здесь понемногу убирается этот остаток, то укажи мне это явственнее, чтобы я не искал, не тужился. А то мне кажется, что у меня много задуманных хороших планов, а сил нет не только исполнить все — это я знаю, что не нужно думать, — но хоть делать что-нибудь доброе, угодное Тебе, пока я живу здесь. Или дай мне силы работать с сознанием служения Тебе. Впрочем, да будет Твоя воля. Если бы только я всегда чувствовал, что жизнь только в исполнении Твоей воли, я бы не сомневался. А что сомнение от того, что закусываю удила и не чувствую поводьев» (*58*, 80). Это жалобы человека, чувствующего не только приближение смерти, но и разобщение с историей, что для Толстого было равносильно смерти. Бог, как водится, ничего не ответил на это трогательное старческое послание. Наоборот, все кругом (и семейная драма больше всего) показывало, что Толстой покинут на самого себя. Тогда, «закусив удила», Толстой двинулся к тому делу, от которого совсем было отошел, считая его «пустяком», — к художественной работе.

После 1886 года, то есть после окончания книги «Так что же нам делать?», художественная работа почти совсем остановилась. Несколько страниц этой книги были

отведены разоблачению «людей умственного труда» и, в частности, деятелей искусств. Здесь Толстой дал полную волю своему нигилизму. Грозя вопросом, который со временем поставит рабочий человек перед людьми умственного труда, Толстой писал: «Чем удовлетворим его художественным требованиям? Пушкиным, Достоевским, Тургеневым, Л. Толстым, картинами французского салона и наших художников, изображающих голых баб, атлас, бархат, пейзажи и жанры, музыкой Вагнера или новейших музыкантов? Ничто это не годится и не может годиться, потому что мы с своим правом на пользование трудом народа и отсутствием всяких обязанностей в нашем приготовлении духовной пищи потеряли совсем из виду то единственное назначение, которое должна иметь наша деятельность... Мы произвели пропасть людей и великих писателей, разобрали этих писателей по косточкам и написали горы критик, и критик на критики, и критик на критики критики; и картинные галереи собрали, и школы искусств разные изучали до тонкости; и симфонии и оперы у нас такие, что уже нам самим трудно становится их слушать. А что мы прибавили к народным былинам, легендам, сказкам, песням, какие картины передали народу, какую музыку?.. Писатели, сочинители, казалось бы, не нуждаются в обстановке, в студиях, натуре, оркестрах и актерах; но и тут оказывается, что писателю, сочинителю, не говоря уже об удобствах помещения, всех сладостей жизни, для изготовления своих великих произведений нужны путешествия, дворцы, кабинеты, наслаждения искусствами, посещения театров, концертов, вод и т. п. Если сам он не наживет, ему дают пенсию, чтобы он лучше сочинял. И опять сочинения эти, столь ценимые нами, остаются трухою для народа и совершенно не нужны ему.

Что если разведется еще больше, чего так желают люди наук и искусств, таких поставщиков духовной пищи, и придется в каждой деревне строить студию, заводить оркестры и содержать сочинителя в тех условиях, которые считают для себя необходимыми люди искусств? Я полагаю, что рабочие люди зарекутся скорее никогда не видать картины, не слышать симфонии, не читать стихов или повестей, только бы не кормить всех этих дармоедов» (*25*, 350, 357—358, 361).

Естественно, что после таких инвектив Толстой должен был остановить свою художественную работу, — по крайней мере для того, чтобы объяснить себе и другим, что же такое настоящее искусство. Этой темой он начал заниматься уже в 1889 году, но работа не пошла: «Должно быть, слишком важный таинственный это предмет», — записал он тогда же в дневнике (*50*, 82). Работа возобновилась в 1891 году, но снова остановилась: «Все перемарал, вновь написал и опять перемарал, и не могу сказать, чтобы подвинулся» (*52*, 5). Наконец, уже во время работы над «Воскресением», Толстой берется заново за эту тему и работает до конца 1897 года: вместо начатой когда-то статьи и получился целый большой трактат «Что такое искусство?». Однако записи в дневнике этого времени показывают, что вопрос об искусстве, в самой своей основе, остался для Толстого неясным и противоречивым. Главное сомнение было в том, следует ли признать две цели искусства (искусство — игра и искусство более высокое) или нет: сомнение характерное, потому что отрицательный ответ оправдывал отход самого Толстого от художественного творчества, а положительный явился бы толчком для его возобновления. Сначала преобладал отрицательный ответ, формулированный в записи от 20 октября 1896 года: «Главное же, что хотелось бы сказать об искусстве, это то, что его нет в том смысле какого-то великого проявления человеческого духа, в каком его понимают теперь. Есть забава, состоящая в красоте построек, в изваянии фигур, в изображении предметов, в пляске, в пении, в игре на разных инструментах, в стихах, в баснях, сказках, но все это только забава, а не важное дело, которому можно сознательно посвящать свои силы. Так всегда и понимал и понимает это рабочий, неиспорченный народ. И всякий человек, не удалившийся от труда и жизни, не может смотреть на это иначе» (*53*, 112—113). Потом точка зрения изменилась — оценка искусства повысилась. Интересно, что одновременно с этим изменением в дневнике появилась запись: «Боюсь, что тема об искусстве заняла меня в последнее время по личным эгоистическим скверным причинам» (*53*, 144). Под этими «скверными причинами» Толстой разумеет появившуюся у него сильнейшую тягу к художественному творчеству: кроме «Воскресения», явилась мысль написать повесть о Хаджи Мурате, — сюжет, никак не

связанный с проповедью «непротивления» и даже прямо противоречащий ей. В конце концов вся работа над вопросом об искусстве была действительно необходима самому Толстому, чтобы осмыслить и утвердить его возвращение к художеству. Еще в 1891 году он записал в дневнике: «Стал думать о том, как бы хорошо писать роман de longue haleine [1], освещая его теперешним взглядом на вещи. И подумал, что я мог бы соединить в нем все замыслы, о неисполнении которых я жалею... Как бы я был счастлив, если бы записал завтра, что начал большую художественную работу. — Да, начать теперь и написать роман имело бы такой смысл. Первые прежние мои романы были бессознательное творчество. С Анны Карениной, кажется больше 10 лет, я расчленял, разделял, анализировал; теперь я знаю, что̀ что̀, и могу все смешать опять и работать в этом смешанном» (*52,* 5—6). По окончании трактата об искусстве Толстой записал: «Моя работа над Искусством многое уяснила мне. Если бог велит мне писать художественные вещи — они будут совсем другие. И писать их будет и легче и труднее. Посмотрим» (*53,* 169). После этого пошла работа над «Воскресением», «Отцом Сергием», «Живым трупом», «Хаджи Муратом» и пр.

Характерно, что в 1899 году, в период окончания работы над «Воскресением», Толстой высказал в письме к Д. Хилкову одну мысль об искусстве, не входившую в трактат и заново оправдывавшую его занятия художеством, как будто несовместимые с его главным делом: «Думаю, что как природа наделила людей половыми инстинктами для того, чтобы род не прекратился, так она наделила таким же кажущимся бессмысленным и неудержимым инстинктом художественности некоторых людей, чтобы они делали произведения приятные и полезные другим людям. Видите, как это нескромно с моей стороны, но это единственное объяснение того странного явления, что неглупый старик в 70 лет может заниматься такими пустяками, как писание романа» (*72,* 139). Толстой никак не хотел признать власть истории над собой, а между тем это она (а не природа) поставила его в такое сложное и парадоксальное положение, при котором

[1] Большого дыхания *(франц.)*.

ему, Льву Толстому, пришлось оправдываться и доказывать свое право на художественную работу!

Горький говорил в своих лекциях, что художественные произведения Толстого «в корне отрицают его религиозную философию»[1]. Действительно, «Воскресение» изображает царскую Россию с такой силой негодования, что роман выглядит сатирой и никак не соединяется с идеей «непротивления». Никак не соприкасается с этим учением и повесть «Хаджи Мурат», герой которой «отстаивает свою жизнь до последнего». Толстой явно любуется фигурой этого «разбойника», как бы забывая о всех своих моральных учениях и отдаваясь воспоминаниям о своей далекой молодости. Но есть среди старческих произведений Толстого несколько вещей, написанных на тему, прежде отсутствовавшую и появившуюся в связи с его новой позицией, — но не с его учением, а с тем идеалом «юродивости», о котором я говорил выше: это тема ухода от людей, отъединения от общества. «Отец Сергий», «Живой труп», «Корней Васильев», «Посмертные записки старца Федора Кузмича» — все это разные варианты одного образа, преследующего воображение Толстого: человека, бросающего общество, порывающего все привычные связи с ним и ведущего жизнь отщепенца, юродивого. Настойчивость этой темы и патетический характер ее разработки указывают на глубокую связь ее с тем, что переживал Толстой в последние годы своей жизни. В этих вещах отражается усталость Толстого от собственных противоречий и учений. Это уже творчество человека, смотрящего в глаза смерти. Горький пишет в своих воспоминаниях: «Я глубоко уверен, что помимо всего, о чем он говорит, есть много такого, о чем он всегда молчит, — даже и в дневнике своем, — молчит и, вероятно, никогда никому не скажет. Это «нечто» лишь порою и намеками проскальзывало в его беседах, намеками же оно встречается в двух тетрадках дневника, которые он давал читать мне и Л. А. Сулержицкому; мне оно кажется чем-то вроде «отрицания всех утверждений» — глубочайшим и злейшим нигилизмом, который вырос на почве бесконечного, ничем не устранимого отчаяния и одиночества, вероятно, никем до этого человека

---

[1] М. Горький, История русской литературы, стр. 296.

не испытанного с такой страшной ясностью»[1]. В другом месте воспоминаний Горький говорит, в сущности, о том же: «Удивляться ему — никогда не устаешь, но все-таки трудно видеть его часто, и я бы не мог жить с ним в одном доме, не говорю уже — в одной комнате. Это — как в пустыне, где все сожжено солнцем, а само солнце тоже догорает, угрожая бесконечной темной ночью»[2].

Горький почувствовал тот исторический трагизм, которым окрашена старческая героика Толстого — гениального человека, «завершающего целый период истории своей страны». Самый уход Толстого из Ясной Поляны был уходом не только от семьи, но и от всего того, что он делал здесь своими руками в течение шестидесяти с лишком лет, — уходом от самого себя и от истории, которая поступила с ним почти так, как Шекспир с королем Лиром. Недаром он ненавидел этот образ так, как можно ненавидеть только двойника.

Ленин посмеялся над либеральными витиями, провозгласившими Толстого после его смерти «величавой... мощной, вылитой из единого чистого металла, фигурой»; он спокойно ответил на эту пышную фразу: «Не из единого, не из чистого и не из металла отлита фигура Толстого» (*20*, 94). Но характерно, что он не возразил против двух определений: величавая и мощная. Историческую мощь и подлинную героику толстовского творчества и поведения Ленин чувствовал и признавал: «Какой матерый человечище!»

---

[1] М. Горький, Лев Толстой. — Собр. соч. в 30 томах, т. 14, Гослитиздат, М. 1951, стр. 280.

[2] Там же, стр. 278.

О ВЗГЛЯДАХ ЛЕНИНА НА ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТОЛСТОГО

Прошло уже почти пятьдесят лет со времени появления в печати статей Ленина о Толстом, а можно ли сказать, что они до конца продуманы и изучены? А. В. Луначарский еще в 1932 году утверждал: «Статьи Ленина о Толстом нуждаются в особенно пристальном рассмотрении...» [1]. За протекшие с тех пор годы написано об этих статьях много, но изучение ленинских статей нередко сводилось к их цитированию, без глубокого анализа существа вопроса.

Статьи Ленина о Толстом кажутся простыми (как все, что писал Ленин), потому что в них нет никакого словесного тумана, никакой «академической» фразеологии; однако по мыслям они сложнее многих монографических сочинений. За каждой из ленинских статей стоят большие проблемы русской истории и русской революции.

История дала Толстому право и силу довести до логического конца (то есть до обнажения всех противоречий) идеологию старой России, по выражению Ленина, — «России деревенской, России помещика и крестьянина» [2]. Естественно, что вождь рабочего класса не мог пройти мимо такого явления, как Толстой, не мог не сказать свое слово о великом писателе. Это и сделано им в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции», написанной в 1908 году, то есть при жизни Толстого.

Статья впервые опубликована в журнале «Вопросы литературы», 1957, № 5, стр. 116—127, со следующим примечанием: «В первоначальном виде эта работа была написана в апреле 1945 года и прочитана на научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения В. И. Ленина, в Ленинградском государственном университете им. А. А. Жданова». В рукописи даты: 1945—1956, июль 1956 года. — *Ред.*

[1] А. В. Луначарский, Ленин и литературоведение. — «Литературная энциклопедия», т. 6, М. 1932, стлб. 247.

[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 19. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

Последнее обстоятельство существенно — не потому, что Толстой мог прочитать эту статью (он ее, конечно, не читал и даже не знал о ней)[1], а потому, что Ленин писал о своем современнике, о живом и действующем писателе, как бы беседуя и споря с ним. Надо вспомнить, что в годы 1905—1906 Толстой издал ряд статей и «обращений» по поводу революционных событий: «Об общественном движении в России», «Великий грех», «Конец века» (глава III — «Сущность революционного движения в России»), «Обращение к русским людям. К правительству, революционерам и народу», «О значении русской революции». Большинство этих сочинений появилось не только в русской, но и в заграничной печати (в изданиях «Свободного слова»). Летом 1908 года было опубликовано знаменитое «Не могу молчать» — «одновременно в газетах почти всех цивилизованных стран», как сказано в предисловии И. Ладыжникова к берлинскому изданию. Нет сомнения, что Ленин знал эти произведения и, в частности, последнее из них. Об этом свидетельствуют слова, сказанные им в начале статьи, что Толстой «явно не понял» революции и «явно отстранился» от нее.

Заглавие «Лев Толстой, как зеркало русской революции» похоже на тезис. И действительно, слово «зеркало» употреблено здесь не в качестве обычной разговорной метафоры, а в роли *термина,* обоснованного пониманием искусства как особой формы *«отражения»* действительности[2]. Толстой назван здесь не «зеркалом жизни» вообще (так ради красноречия мог бы выразиться любой критик), а «зеркалом русской революции». Было бы ошибочно думать, что такого рода терминологией утверждается представление о художественном творчестве как о процессе механическом. В развернутом виде заглавие этой статьи звучало бы приблизительно так: *«Лев Толстой как художник, сумевший отразить особенности русской крестьянской революции».* Это и сказано в самом начале статьи как пояснение к заглавию: «И если перед нами действительно великий художник, то некото-

---

[1] Статья была напечатана в газете «Пролетарий» (№ 35, от 11—24 сентября 1908 года), выходившей в Женеве.

[2] О связи этой статьи Ленина с его работой «Материализм и эмпириокритицизм» см. в книге Б. Мейлаха «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX вв.», Лениздат, 1956.

рые хотя бы из существенных сторон революции, он должен был отразить в своих произведениях» (*17*, 206).

Таково первое и главное положение статьи; из него вытекает второе, касающееся вопроса о противоречиях Толстого: эта черта его произведений, с точки зрения Ленина, представляет собой «не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века» (*17*, 210). Ленин отбросил старую теорию «двойственности» Толстого как художника и моралиста и противопоставил ей теорию противоречий как исторического явления, отражающего особенности *крестьянской* революции. Тем самым вся проблема изучения Толстого была сдвинута с индивидуально-психологической почвы на историческую. До Ленина Толстой неизменно оказывался стоящим вне исторического процесса; Ленин преодолел это положение, показав, наоборот, полную историческую закономерность и необходимость появления Толстого с его «кричащими противоречиями». В позднейшей статье эта мысль приобрела еще большую ясность: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху» (*20*, 22).

Статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции» была написана в 1908 году в связи с 80-летием Толстого, как ответ на юбилейную прессу, которая была «до тошноты переполнена лицемерием». В течение ноября и декабря 1910 года в печати появились три новые статьи Ленина о Толстом, а в феврале 1911 года — еще одна. Мало того — 18 января 1911 года Ленин прочитал в Париже лекцию о Толстом: «Вчера читал здесь реферат о Толстом, — может быть, поеду с этим рефератом по Швейцарии в объезд», — писал он матери 19 января (*55*, 319). В объезд по Швейцарии Ленин не поехал, но само это намерение показывает, что вопрос о Толстом возник не только в связи с его смертью, но и как важная общественно-политическая тема.

Рукописных следов от парижского реферата, к сожалению, не осталось (а ведь он должен был бы занять не менее печатного листа!); есть только найденная в архиве департамента полиции выписка из письма некоего А., слушавшего этот реферат: «Недавно был реферат Ленина «Толстой и русское общество», — писал этот А., — в котором Ленин характеризовал Толстого как выразителя эпохи подготовки революции и эпохи революционных настроений до выступления революционного класса, отметил революционную роль его как критика частной собственности на землю, брака современного и реакционность его взглядов на развитие капитализма, реакционный характер его религии и пр.»[1]. Благодаря этой выписке мы знаем по крайней мере заглавие реферата и некоторые его тезисы. Видимо, реферат Ленина был распространенным изложением статьи, появившейся 29 ноября 1910 года в газете «Социал-демократ» под заглавием «Л. Н. Толстой». Первоначальное ее заглавие было «Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и русского социализма». Здесь сказано, что Толстой осветил в своих произведениях «эпоху подготовки революции», здесь говорится и о его непреклонном отрицании частной поземельной собственности и о том, что в противоречиях Толстого отражается психология «различных слоев *русского* общества»; здесь же, наконец, указано и на то, что Толстой обнаружил в своих произведениях «непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса» и что борьба с казенной церковью совмещалась с проповедью новой, очищенной религии, а обличение капитализма — с «...совершенно апатичным отношением к той всемирной освободительной борьбе, которую ведет международный социалистический пролетариат» (*20,* 19—22. Курсив мой. — *Б. Э.*).

Надо вспомнить еще об одном публичном выступлении Ленина, посвященном вопросу о Толстом, выступлении, о котором почему-то не говорится ни в работах о Ленине, ни среди дат его жизни и деятельности. Сохранилось донесение заведующего заграничной агентурой в Париже

---

[1] Это письмо (от 20/7 января 1911 года) было написано к проживающему в Енисейском уезде А. М. Авраменок («Красный архив», 1934. т. 1, стр. 224). Автором письма был, по-видимому, Н. А. Семашко (партийная фамилия — Александров), живший тогда в Париже.

от 2 февраля 1912 года, где сказано: «По полученным подполковником Эргардтом от агентуры сведениям, 31 января с. г. в Лейпциге Ленин прочел реферат на тему: *«Историческое значение Л. Н. Толстого»*. Выручено было с реферата: за продажу билетов 84 марки, продано литературы «Социал-демократ» и «Звезда» на 14 марок и в пользу политических ссыльных и каторжан собрана 21 марка»[1] (курсив мой. — *Б. Э.*). В январе 1912 года Ленин действительно жил некоторое время в Лейпциге и участвовал в совещании членов вновь избранного на Пражской партийной конференции ЦК с депутатами Государственной думы (большевиками). Партийная работа не помешала Ленину выступить с публичной лекцией о Толстом — признак того, что он считал эту тему существенной и актуальной.

Со времени первой статьи прошло больше трех лет; за эти годы многое изменилось в русской жизни. Если в 1908 году главной задачей Ленина было показать, что все творчество и вся деятельность Толстого представляют собой верное отражение «тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции...» (*17*, 210), то в следующие годы на первый план выдвинулась другая проблема, получившая важный жизненный смысл. Первый намек на эту проблему был сделан в статье «Л. Н. Толстой» (первоначально — «Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и русского социализма»), там, где Ленин говорит, что Толстой «сумел с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования». Дальше сказано, что непосредственной задачей революции 1905 года было свержение царского самодержавия и разрушение помещичьего землевладения, а не свержение господства буржуазии. «В особенности крестьянство не сознавало этой последней задачи, не сознавало ее отличия от более близких и непосредственных задач борьбы» (*20*, 20). А еще дальше Ленин говорит о Толстом, что «горячий протестант, страстный обличитель, великий критик

---

[1] «Красный архив», 1934, т. 1, стр. 229. Этот реферат не указан и в новейшей публикации «Исторического архива» (1955, № 2) «О рефератах В. И. Ленина за границей».

обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю» (*20*, 21). Это вовсе не значит, будто бы Ленин хочет снизить писательскую «квалификацию» Толстого — перевести его из ранга «европейски-образованных» в другой, более низкий ранг. Смысл этих слов иной: при всей своей европейской образованности Толстой в вопросе о кризисе рассуждает как наивный крестьянин, потому что он — «зеркало» крестьянской революции. Тем самым не только противоречивость Толстого, но и «наивность» его учений, казавшаяся просто личным свойством его ума, получила историческое обоснование.

Развивая свои мысли о социальной природе учений Толстого, Ленин во второй статье определяет их с большой исторической точностью: в этих учениях отразилась *стихийность* крестьянского революционного движения со всеми ее сильными и слабыми сторонами. Слабые стороны этого движения заключались (с точки зрения Ленина) в его недостаточной сознательности. В третьей статье («Л. Н. Толстой и современное рабочее движение») Ленин говорит, что критика Толстого отражает перелом во взглядах миллионов крестьян: «Толстой отражает их настроение так верно, что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира, «непротивление злу», бессильные проклятья по адресу капитализма и «власти денег». Протест миллионов крестьян и их отчаяние — вот что слилось в учении Толстого» (*20*, 40). Наконец, в четвертой статье («Толстой и пролетарская борьба»), которая отличается крайним лаконизмом (одна печатная страница) и написана в стиле тезисов, Ленин еще раз и уже совершенно ясно формулирует свою мысль: «Чья же точка зрения отразилась в проповеди Льва Толстого? Его устами говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними». И дальше — о том, что крестьянская масса, с одной стороны, показала в революции, «как велико в ней стихийное стремление осво-

бодиться...», а с другой — «что в своей ненависти она недостаточно сознательна...» (*20*, 70).

Это утверждение и лежит в основе ленинских статей 1910 года как тема, выдвинутая самой жизнью, самой историей, как одна из важных и сложных проблем революционного движения. Известно, что вопрос о соотношении стихийности и сознательности был поставлен Лениным еще в 90-х годах, в связи с организацией русской социал-демократической партии. Поэтому статьи Ленина о Толстом нельзя изучать особняком: они должны рассматриваться в общем контексте ленинских работ этого времени как звенья одной логической цепи. Ленин поступил в отношении Толстого так, как поступает ученый, сделавший важное открытие или построивший новую общую теорию: анализируя противоречия Толстого, Ленин применил свое учение о революции, опираясь на те конкретные выводы относительно роли стихийности и сознательности, к которым он пришел после революции 1905 года.

Вопрос о помощи, которую должна оказать партия в деле развития классового самосознания рабочих, был поднят Лениным еще в 1895—1896 годах. Так, в «Проекте и объяснении программы социал-демократической партии» он утверждал, что наступило время помочь рабочим перейти от первоначальной экономической борьбы (когда вражда против капитала выражалась только «в желании *отомстить* капиталистам») к новой стадии — к борьбе политической, планомерной (*2*, 102). В следующие годы вопрос о влиянии партии на рабочее движение становится все более очередным и острым — и Ленин говорит о нем в статьях «Наша ближайшая задача» и «О стачках» (1899). В заявлении от редакции «Искры» (1900) Ленин уже решительно утверждал: «Кто понимает социал-демократию, как организацию, служащую исключительно стихийной борьбе пролетариата, тот может удовлетвориться только местной агитацией и «чисто рабочей» литературой. Мы не так понимаем социал-демократию...» (*4*, 359). В том же номере «Искры» была напечатана статья Ленина «Насущные задачи нашего движения»; здесь из ряда общих теоретических положений сделан практический вывод: русская социал-демократия должна «внедрить социалистические

идеи и политическое самосознание в массу пролетариата и организовать революционную партию, неразрывно связанную с стихийным рабочим движением» (*4*, 374).

Так постепенно определяется и оформляется проблема соотношения стихийности и сознательности — рабочей массы и революционной партии. В 1901 году Ленин пишет статью «Беседа с защитниками экономизма», в которой полемизирует с авторами полученного «Искрой» письма. Ленин говорит: «Основная ошибка авторов письма — совершенно та же, в какую впадает и «Раб. Дело» (см. особенно № 10). Они путаются в вопросе о взаимоотношении между «материальными» (стихийными, по выражению «Раб. Дела») элементами движения и идеологическими (сознательными, действующими «по плану»). Они не понимают, что «идеолог» только тогда и заслуживает названия идеолога, когда идет *впереди* стихийного движения... Чтобы действительно «считаться с материальными элементами движения», надо критически относиться к ним, надо уметь указывать опасности и недостатки стихийного движения, надо уметь *поднимать* стихийность до сознательности» (*5*, 363). Здесь уже виден корень позднейших взглядов Ленина на Толстого как на «зеркало» стихийного крестьянского движения.

От этой «Беседы» нити протягиваются прямо к книге «Что делать?» (1902), в которой Ленин, по его собственным словам, полемически исправлял экономизм. В предисловии Ленин называет вопрос о роли социал-демократии по отношению к стихийному массовому движению «основным». Вторая глава («Стихийность масс и сознательность социал-демократии») целиком посвящена анализу этого вопроса в полемике с экономистами. Ленин утверждает, что без помощи идеологов-руководителей у рабочих не могло быть социал-демократического сознания. «Оно могло быть принесено только извне» (*6*, 30). Полемизируя с преклонением перед стихийностью, Ленин говорит, что задача социал-демократии «состоит в *борьбе со стихийностью,* состоит в том, чтобы *совлечь* рабочее движение с этого стихийного стремления тред-юнионизма под крылышко буржуазии и привлечь его под крылышко революционной социал-демократии» (*6,* 40).

Вопрос о соотношении стихийности и сознательности приобрел еще более важное жизненное значение в 1905 году, когда рядом с вопросом о рабочем движении встал

во всей своей исторической сложности и остроте вопрос о *крестьянской* революции. В газете «Вперед» появляется статья Ленина «Пролетариат и крестьянство», которая вносит некоторые новые детали. Речь идет о двоякой задаче социал-демократии в отношении к крестьянскому движению: «Мы должны безусловно поддерживать и толкать его вперед, поскольку оно является революционно-демократическим движением. Мы должны вместе с тем неуклонно стоять на своей классовой пролетарской точке зрения, организуя сельский пролетариат, подобно городскому и вместе с ним, в самостоятельную классовую партию, разъясняя ему враждебную противоположность его интересов и интересов буржуазного крестьянства, призывая его к борьбе за социалистическую революцию, указывая ему, что избавление от гнета и нищеты лежит не в превращении нескольких слоев крестьянства в мелких буржуа, а в замене всего буржуазного строя социалистическим» (*9*, 341—342). Отсюда уже образуется мост к статьям о Толстом, где речь идет о крестьянской буржуазной революции, непосредственной задачей которой было «разрушение помещичьего землевладения, а не свержение господства буржуазии».

В статье «Пролетариат и крестьянство» Ленин уже не подвергает теоретическому анализу вопрос о стихийности и сознательности, а говорит о конкретных задачах социал-демократической пропаганды в деревне — о путях внедрения социал-демократических взглядов в сознание революционного крестьянства. Это произошло, конечно, потому, что теоретическую сторону вопроса Ленин считал достаточно выясненной. Недаром в статье «Вторая Дума и вторая волна революции» (1907) он говорит уже совершенно уверенно, как об очередной *практической* задаче: «Мы с восторгом приветствуем приближающуся волну стихийного народного гнева. Но мы сделаем все, от нас зависящее, чтобы новая борьба была как можно менее стихийной, как можно более сознательной, выдержанной, стойкой» (*14*, 383—384). Характерно и то, что в предисловии к сборнику «За 12 лет» (написанном в 1907 году) Ленин не придает уже серьезного значения новой полемике меньшевиков по вопросу о создании кадров «профессиональных революционеров», вносящих сознательность и планомерность в стихийное движение масс. Уяснение этого вопроса он считает одним из тех завоеваний,

которые «в свое время стоили борьбы, а теперь давно уже упрочились и сделали свое дело» (*16*, 101).

Таким образом, вопрос о роли стихийности и сознательности был не только подвергнут теоретическому анализу и обсуждению, но и проверен на практике, прежде всего на революции 1905 года. Оставалась еще важная задача — проверить этот анализ каким-нибудь историческим фактом, семена которого скрывались в освободительном движении XIX столетия, а всходы появились к началу XX века. Для такого рода научной проверки естественно было обратиться к крестьянскому движению после 1861 года: об исторической связи этого движения с событиями 1905 года Ленин неоднократно говорит в своих работах. При этом не менее естественно было сделать центром исследования вопрос об историческом значении Толстого, связавшего всю свою деятельность и всю свою судьбу с крестьянским движением и с гениальной силой отразившего его в своих произведениях.

Так была подготовлена (и ходом событий и логикой исследования) первая статья Ленина о Толстом — «Лев Толстой, как зеркало русской революции». В конце этой статьи есть очень важные слова, устанавливающие прямую связь толстовского учения с крестьянским движением 1905 года: «Толстой отразил накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого, — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости. Историко-экономические условия объясняют и необходимость возникновения революционной борьбы масс и неподготовленность их к борьбе, толстовское непротивление злу, бывшее серьезнейшей причиной поражения первой революционной кампании» (*17*, 212—213). Это «толстовское непротивление злу» раскрылось в позднейших ленинских статьях как характерная для крестьянства недостаточность политической сознательности.

В статьях 1910 года вопрос об историческом значении Толстого был как будто исчерпан, по крайней мере в тех пределах, которые были поставлены задачами момента. Последняя из этих статей была уже кратким итогом сказанного раньше и имела практический, агитационный ха-

рактер. Надо было сжато и ясно сформулировать свое несогласие с учением Толстого и заявить, что эпоха его влияния как идеолога старой России, «России деревенской», закончена. Это и было сделано в статье «Толстой и пролетарская борьба»: «Только тогда добьется русский народ освобождения, когда поймет, что не у Толстого надо ему учиться добиваться лучшей жизни, а у того класса, значения которого не понимал Толстой и который единственно способен разрушить ненавистный Толстому старый мир, — у пролетариата» (*20*, 71).

Но как могло случиться, что человек, по рождению и воспитанию принадлежавший «к высшей помещичьей знати в России», вдруг «порвал со всеми привычными взглядами этой среды» (*20*, 39—40)? Такого рода «кризисы» не могут быть проявлением просто индивидуальной «совести» — они должны иметь историческую опору и подготовку; а если так, то каковы же те исторические корни, из которых в конце концов вырос идейный кризис Толстого, приведший его к крестьянству и сделавший «зеркалом» крестьянской революции?

Возможно, что Ленин и не обратился бы к этому вопросу, если бы он не возник сам собою в процессе борьбы с противниками. К концу 1910 года относится статья «Исторический смысл внутрипартийной борьбы в России», где Ленин говорит о меньшевиках и «ликвидаторах», в том числе о Потресове и его журнале «Наша заря», в котором, по словам Ленина, вполне оформилось ликвидаторское течение. В № 10 этого журнала (1910) были напечатаны статьи о Толстом М. Неведомского, В. Базарова и Е. Маевского. Ленин ответил им статьей «Герои „оговорочки“», которую начал словами: «Только что полученная нами десятая книжка журнала г. Потресова и К°, «Нашей Зари», дает такие поразительные образчики беззаботности, а вернее: беспринципности в оценке Льва Толстого, на которых необходимо немедленно, хотя бы и вкратце, остановиться» (*20*, 90). Помимо всего прочего, Ленина возмутила полнейшая внеисторичность этих статей, их научный дилетантизм. Таким субъективным и «беззаботным» в научном отношении истолкованиям Толстого надо было противопоставить подлинно историческую его оценку с углублением некоторых сторон, прежде почти не затронутых.

К этому обстоятельству прибавилось другое: наступил 50-летний юбилей крестьянской реформы. Ленин пишет статью «По поводу юбилея», где говорит о несомненной и очевидной связи между 1861 годом и событиями, разыгравшимися 44 года спустя. История вполне показала, что Россия развивается капиталистически и что иного развития у нее быть не может. «Но плох был бы тот марксист, — говорит далее Ленин, — который из этой же истории полувека не научился бы до сих пор тому, в чем состояло *реальное* значение этих облеченных в ошибочную идеологию полувековых стремлений осуществить «иной» путь для отечества» (*20*, 168). И Ленин определяет в общих чертах реальное историческое значение народнической идеологии. Аналогичная задача возникла и в отношении Толстого: хотя русскому народу надо было учиться добиваться лучшей жизни не у него, но тем более важно было понять *реальное историческое значение* его жизни и деятельности, теснее и глубже связать его с эпохой, чтобы нащупать его исторические корни. Размышления над вопросом о 19 февраля 1861 года и его последствиях (вплоть до вопроса о будущем России) оказались связанными с вопросом о Толстом так же, как раньше с этой темой были связаны размышления об итогах и перспективах 1905 года. Ленин пишет статью «Л. Н. Толстой и его эпоха», подчеркивая этим заглавием ее сугубо исторический характер.

Статья занимает всего четыре печатные страницы[1], но в ней поставлены проблемы, не затронутые в прежних статьях и подсказанные новой задачей: дать конкретно-историческую характеристику Толстого уже независимо от вопроса о соотношении стихийности и сознательности. Ленин говорит здесь и о раннем Толстом (о рассказе «Люцерн» и о статье «Прогресс и определение образования»), и об «Анне Карениной», и о том, что «толстовщина» в ее реальном историческом содержании является «идеологией восточного строя» и что Толстой, подобно народникам, «отвертывается от мысли о том, что «укладывается» в России никакой иной, как буржуазный строй». Здесь же окончательно сформулирована и точка зрения на

---

[1] Возможно, что в лейпцигской лекции 1912 года («Историческое значение Л. Н. Толстого») Ленин развернул мысли именно этой статьи.

учение Толстого как на явление, порожденное периодом 1862—1904 годов, «эпохой ломки», которая могла и должна была породить это учение «не как индивидуальное нечто, не как каприз или оригинальничанье, а как идеологию условий жизни, в которых действительно находились миллионы и миллионы в течение известного времени» (*20*, 101—103).

Показать, что то или другое событие или явление не только могло, но и *должно* было быть — это и значит дать ему конкретно-историческую характеристику, найти его исторические корни, перенести его из категории индивидуальных или случайных в категорию закономерных и даже необходимых, неизбежных. Но статья этим не исчерпывается: опираясь на прочную историческую основу, Ленин обнаруживает новые черты и в самом содержании толстовского учения. Последняя страница статьи содержит ряд интереснейших соображений и проблем, открывавших новые перспективы в изучении Толстого.

Ленин говорит: «Учение Толстого безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова» (*20*, 103). Как следует понимать здесь слова «утопично» и «реакционно»?

Слово «утопично» употреблено здесь Лениным не в простом или обыденном смысле (как говорят про чьи-нибудь мечты или фантазии — «это утопия!»), а в его точном, научном значении: как видно из следующих слов, речь идет об *утопическом социализме*, о том, что учение Толстого представляет собой разновидность этого движения общественной мысли[1]. Но если так, то каким же образом и почему рядом со словом «утопично» стоит слово «реакционно»? Как можно назвать реакционным учение утописта-социалиста, каким, по словам Ленина, был

---

[1] Интересно сравнить эту часть статьи Ленина со статьей Розы Люксембург, напечатанной в 1908 году на польском языке (по-русски, под заглавием «Эпигон утопического социализма», напечатано в «Красной нови», 1928, № 9). Р. Люксембург сопоставляет Толстого с утопистами — классиками социализма — и говорит: «Таким образом, Толстой, как в том, в чем он силен, так и в том, в чем он слаб, и по своей глубокой критике, и по смелому радикализму своих социальных перспектив, и по своей идеалистической вере в могущество субъективной человеческой сознательности может быть причислен к типу великих утопистов социализма» (стр. 149).

Толстой? И что значат прибавленные к слову «реакционно» и, видимо, очень важные дополнительные слова «в самом точном и в самом глубоком значении этого слова»?

Некоторые литературоведы считают (или считали) нужным говорить, что Ленин причислил, таким образом, Толстого к самым подлинным реакционерам. Однако это явно противоречило бы всему сказанному в прежних статьях, в том числе и знаменитому заглавию первой из них. Может быть, Ленин изменил свой взгляд на Толстого в короткий промежуток между началом января и началом февраля 1911 года? Нет, Ленин не изменил своего взгляда и вовсе не причислил Толстого к политическим «реакционерам». Чтобы убедиться в этом, надо заглянуть в работу Ленина «К характеристике экономического романтизма» (1897) и найти то место, где речь идет об «утопичности» и «реакционности» (именно в таком сочетании) теорий Сисмонди и Прудона. К слову «реакционный» Ленин сделал следующее примечание: «Этот термин употребляется в *историко-философском* смысле, характеризуя только *ошибку* теоретиков, берущих в *пережитых* порядках образцы своих построений. Он вовсе не относится ни к личным качествам этих теоретиков, ни к их программам. Всякий знает, что реакционерами в обыденном значении слова ни Сисмонди, ни Прудон не были. Мы разъясняем сии азбучные истины потому, что гг. народники, как увидим ниже, до сих пор еще не усвоили их себе» (*2*, 211).

Так вот что значит — *реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова.* В самом точном — то есть в филологическом, словарном значении: латинская приставка «ре» означает — «опять, обратно, назад»; «реакция» — в этом смысле — «ход или движение назад», но вовсе не в качестве непременного *противодействия* движению вперед. В самом глубоком — то есть в том философско-историческом смысле, в каком, например, учение Руссо и его последователей оказывается «реакционным». Ленин считал это «азбучной истиной» и, разъяснив однажды, не хотел повторяться, тем более что дальше в статье о Толстом говорится: «Но отсюда вовсе не следует ни того, чтобы это учение не было социалистическим, ни того, чтобы в нем не было критических элементов, способных доставлять ценный материал для просве-

щения передовых классов» (*20*, 103). Мало того — в конце статьи Ленин, как будто предвидя возможные недоразумения, говорит о распространении, какое получили «сознательно-реакционные, в узкоклассовом, в корыстно-классовом смысле реакционные идеи «веховцев» среди либеральной буржуазии...» (*20*, 104). Ясно, что «реакционное» учение Толстого и реакционные идеи веховцев — вещи разные и что Ленин никогда не думал называть Толстого политическим реакционером.

Итак, учение Толстого — одна из «романтических» разновидностей утопического социализма. В таком случае возникает новый вопрос — об исторических корнях этого толстовского социализма, о его *генезисе*. Это тем более интересно и важно, что толстовский социализм не был, конечно, взят в готовом виде из западных источников, а образовался на родной почве, как разновидность *русского* социализма. Недаром вторая статья Ленина называлась «Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и *русского социализма*». Какова же природа толстовского социализма?

Ленин пишет: «Есть социализм и социализм. Во всех странах с капиталистическим способом производства есть социализм, выражающий идеологию класса, идущего на смену буржуазии, и есть социализм, соответствующий идеологии классов, которым идет на смену буржуазия. Феодальный социализм есть, например, социализм последнего рода, и характер *такого* социализма давно, свыше 60 лет тому назад, оценен был Марксом наряду с оценкой других видов социализма» (*20*, 103). Значит ли это, что Ленин считает социализм Толстого «феодальным» в том смысле, в каком Маркс говорит в «Коммунистическом манифесте» о феодальном (аристократическом) социализме? Конечно, нет. Та форма, в которой Ленин напоминает слова Маркса («феодальный социализм есть, например, социализм последнего рода»), не случайна. Она позволяет предположить, что один из источников толстовского социализма следует искать в идеологических построениях русской феодально-крепостнической эпохи — в старой России, в России деревенской, России помещика и крестьянина, в частности — в идеологии дворянского освободительного движения. Это тем более законно, что по ленинской периодизации дворянский период освободительного движения, самыми выдающимися деятелями

которого были декабристы и Герцен, продолжался с 1825 по 1861 год. Вся молодость Толстого, вплоть до замысла «Войны и мира», целиком входит в этот период. Интересно, что к этому же периоду относится начало работы Толстого над романом «Декабристы» (а это было зерном, из которого выросла «Война и мир») и что по поводу этого романа Толстой переписывался с Герценом.

Работы Ленина о Толстом — плод огромного напряжения теоретической мысли, выросшей и окрепшей в борьбе за социализм. Предлагаемая статья — лишь опыт «пристального рассмотрения» некоторых положений Ленина по вопросу об историческом значении Толстого. Сказанным здесь содержание ленинских статей, конечно, не исчерпывается.

ТВОРЧЕСКИЕ СТИМУЛЫ Л. ТОЛСТОГО

Страшная вещь — наша работа.
Кроме нас никто этого не знает.
Толстой — Фету (1875 г.)

1

Когда несколько лет тому назад решено было приступить к изданию полного собрания сочинений, дневников и писем Льва Толстого, то оказалось, что для этого нужно не менее 90 больших томов. Такие размеры необычны для русской литературы. Мы привыкли, что сочинения наших классиков помещаются самое большее в 15—20 томах. Девяносто томов — это больше, чем энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Если это перевести на печатные листы, то получится около трех тысяч листов! А если считать по страницам, то их окажется около пятидесяти тысяч!

Но впечатление будет еще более грандиозным и необычным, если увидеть все это в рукописях. Первое ощущение редактора, приступающего к работе над рукописями Толстого, — паника. Как бы ни был велик его опыт по редактированию других классиков — все равно: взявшись за Толстого, он испугается. Он берет небольшую вещь — «Крейцерову сонату», которая в печати занимает около пяти печатных листов; ему приносят целый тюк рукописей: 800 листов. Он берет совсем маленькую вещь — «Разрушение ада и восстановление его»; ему дают 400 листов, исписанных рукой Толстого или испещренных его поправками. Редактор начинает раскладывать эти листы, чтобы выяснить последовательность редакций: этих редакций получается 10, 15, 20. А что делать с такой вещью, как «Воскресение»? Рукописи этого романа занимают целый сундук.

Дело не ограничивается рукописями. Дальше идут корректуры, в которых набранный текст опять переделывается заново. П. И. Бартенев, наблюдавший за печатанием «Войны и мира», как-то раз не выдержал и написал Толстому: «Вы бог знает что делаете. Этак мы

Статья впервые опубликована в журнале «Литературная учеба», 1935, № 9, стр. 46—56. В рукописи дата: 1935. — *Ред.*

никогда не кончим поправок и печатания... Ради бога, перестаньте колупать». Но Толстой продолжал «колупать»: «Не марать так, как я мараю, я не могу», — отвечал он рассердившемуся Бартеневу [1].

То же самое было и с «Анной Карениной», и с «Воскресением», и с другими вещами. И. Л. Толстой вспоминает, как шло печатание «Анны Карениной» в «Русском вестнике»: «Сначала на полях ⟨гранок⟩ появляются корректорские значки, пропущенные буквы, знаки препинания, потом меняются отдельные слова, потом целые фразы, — начинаются перечеркивания, добавления — и в конце концов корректура доводится до того, что она делается вся пестрая, местами черная, и ее уже в таком виде посылать нельзя, потому что никто кроме мама̀ во всей этой путанице условных знаков, переносов и подчеркиваний разобраться не может. Всю ночь мама̀ сидит и переписывает все начисто... Несколько раз из-за этих переделок печатание романа в «Русском вестнике» прерывалось» [2].

Толстой не любил техники, но перед пишущей машиной он устоять не мог: она давала возможность увеличить количество копий, ускорить их производство, привлечь посторонних людей. И вот в Ясной Поляне, принципиально отгородившейся от цивилизации, появляется машина «ремингтон» — и Толстой, пользуясь ее услугами, переделывает каждую страницу рукописи по пять, по десять раз. Целый штат родных и знакомых занят перепиской этих страниц.

Если даже не считать всех этих редакций, исправлений и копий, а взять общее количество печатных листов и разделить на годы (Толстой писал 60 лет), то окажется, что он писал не менее 50 листов в год, то есть больше четырех печатных листов в месяц. Из них по крайней мере половину надо отнести на долю произведений (остальное — на письма и дневники). Итак, за год Толстому удавалось написать от 20 до 30 печатных листов. Так оно и есть. «Войну и мир» он писал пять лет, а в ней вместе с вариантами не меньше 100 печатных листов.

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 61, Гослитиздат, М. 1953, стр. 175—176. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

[2] И. Л. Толстой, Мои воспоминания, изд-во «Мир», М. 1933, стр. 90.

Считается, что один лист в месяц (в среднем) — хорошая норма для писателя. У Толстого работоспособность была, значит, двойная или даже тройная. П. Сергеенко сообщает, что иногда Толстой «исписывал... в день по 20 страниц, что составляет более половины печатного листа»[1]. Это тем более замечательно, что Толстой не был профессиональным писателем в обычном смысле этого слова — не был литератором: не должен был зарабатывать литературой и не связывал себя точными сроками и договорами. В основе этого страшного труда лежали, очевидно, какие-то внутренние побуждения и стимулы — какой-то особый пафос, заставлявший его непрерывно и напряженно работать.

И действительно, Толстой был одержим каким-то пафосом труда. Отдыхать он совсем не умел. Закончив одно, он сейчас же принимался за другое. Если наступал промежуток, он мучился и доходил почти до нервного заболевания. Таким страшным для него промежутком были, например, годы между «Войной и миром» и «Анной Карениной» (1869—1872). У него было много разнообразных замыслов и планов, но работа не клеилась. 9 декабря 1870 года С. А. Толстая записала в дневнике: «Все это время бездействия, по-моему умственного отдыха, его очень мучило... Иногда ему казалось, что приходит вдохновение, и он радовался. Иногда ему кажется — это находит на него всегда вне дома и вне семьи, — что он сойдет с ума, и страх сумасшествия до того делается силен, что после, когда он мне это рассказывал, на меня находил ужас»[2]. А сам Толстой писал в это время Фету: «Упадок сил, и ничего не нужно и не хочется кроме спокойствия, которого нет» (*61*, 255). В конце концов он спас себя тем, что перешел на педагогику и стал составлять «Азбуку». То же самое было и в 1860—1861 годах, когда Толстому стало казаться, что литература никому не нужна.

Отойти в сторону, подождать, заняться чем-нибудь, не имеющим отношения к общественной деятельности, к истории, Толстой не мог. Не будучи литератором или журналистом, он вместе с тем зорко следит за каждым

---

[1] П. Сергеенко, Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой, 2-е изд., М. 1908, стр. 79.

[2] «Дневники С. А. Толстой. 1860—1891», изд-во М. и С. Сабашниковых, М. 1928, стр. 33.

движением общественной и литературной жизни и на все реагирует. Он как будто не допускает мысли, чтобы что-нибудь важное прошло без его участия или вмешательства. Когда идет Крымская война, он едет в Севастополь и пишет военные рассказы. Когда начинается спор об «отцах и детях», он пишет повесть «Два гусара». Когда возникает полемика о «чистом искусстве», он пишет повесть «Альберт». Когда поднимается вопрос о женской эмансипации, он пишет роман «Семейное счастие». Когда все начинают говорить о «народе», он бросает литературу, становится сельским учителем и пишет памфлет под заглавием «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?». Откуда возник этот вопрос? Кто ставил его, и какое он имел отношение к вопросу о народном образовании? Он возник из столкновения Толстого с «Современником» и с современностью. И так до конца: и «Война и мир», и начатый роман о Петре I, и «Анна Каренина», и «Исповедь», и народные рассказы, и «Воскресение» — все это было вмешательством Толстого в дела и события его эпохи, все это было результатом сложной исторической тактики и стратегии.

В его письме к Е. П. Ковалевскому, написанном в момент перехода от литературы к школе, есть афоризм, достойный стать эпиграфом к руководству по военному искусству: «Мудрость во всех житейских делах, мне кажется, состоит не в том, чтобы узнать, что нужно делать, а в том, — чтобы знать, что делать прежде, а что после» (*60*, 328). Всегда *делать* — и не что-нибудь вообще, а именно то, что нужно сейчас. Этой мудростью, или, вернее, искусством, Толстой сам обладал в высшей степени.

2

Толстой «колупал» свои рукописи и корректуры не потому, что добивался особого эстетического совершенства, как это делал, например, Флобер. Основная причина была в том, что он непрерывно менялся, непрерывно реагировал на все, что узнавал и видел, и постоянно приходил к новым решениям и выводам. Поэтому его замыслы и писания старели для него скорее, чем могли быть осуществлены.

Особенно резко это отражалось на больших вещах, которые требовали многолетней работы. В процессе этой работы Толстой так менялся, что между первоначальным замыслом и тем, что получалось, оказывалась большая разница. От этого все его большие вещи, при внимательном анализе, кажутся недоделанными или противоречивыми — движущимися внутри себя. Ему всегда стоило большого труда выйти из своих вещей, проститься со своими персонажами. Он затягивал концы: пишет длиннейший эпилог (как в «Войне и мире»), продолжает роман, несмотря на смерть героини (как в «Анне Карениной»). У него, в сущности, никогда не было ощущения, что вещь закончена и не может быть продолжена или изменена. Он сам признавался А. Б. Гольденвейзеру: «Я не понимаю, как можно писать и не переделывать все множество раз. Я почти никогда не перечитываю своих уже напечатанных вещей, но если мне попадется случайно какая-нибудь страница, мне всегда кажется: это все надо переделать» [1]. Это ощущение сопровождало Толстого и в процессе работы, заставляя его менять планы, вводить новые лица и пр.

«Война и мир» была задумана как небольшой семейный роман под заглавием «Все хорошо, что хорошо кончается». Война должна была служить только общим фоном и мотивировкой разных семейных событий — вроде того, как это сделано в «Ярмарке тщеславия» Теккерея. Ни Наполеона, ни масонов, ни Платона Каратаева, ни батальных сцен, ни рассуждений о войне и истории не предполагалось. Толстой хотел обойтись совсем без исторических лиц — в том числе и без Кутузова, который в одном из предварительных набросков назван мимоходом «сластолюбивым, хитрым и неверным». В том же наброске Толстой заявлял решительно: «Не Наполеон и не Александр, не Кутузов и не Талейран будут моими героями, я буду писать историю людей, более свободных, чем государственные люди, историю людей, живших в самых выгодных условиях жизни для борьбы и выбора между добром и злом... людей, свободных от бедности, от невежества и независимых, людей, не имевших тех недостатков, которые нужны для того, чтобы оставить следы на

---

[1] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 53.

страницах летописей» (*13*, 72). Но проходит немного времени — и меняется не только план, но и самый жанр романа. Является мысль ввести в роман Наполеона и Александра, привлекается новый материал, на сцену выступает Кутузов в совершенно новом освещении и т. д. Толстой реагирует на философско-историческую полемику, на обсуждение вопроса о войне, на борьбу разных общественных партий. Около него появляются новые люди, новые советчики — Погодин, С. Урусов, Ю. Самарин. Бартенев с сердцем пишет: они «натвердили ему, что без философской подкладки его «Война и мир» не будет иметь настоящей цены» [1]. Так семейный роман превратился в военно-историческую эпопею — с философией, с теорией войны и пр.

Замечательно, что и на этом история текста «Войны и мира» не остановилась. Переиздавая этот роман в 1873 году, Толстой внес в него новые и очень существенные изменения, которые до некоторой степени вернули его к первоначальному жанру: философские рассуждения выброшены, а военно-теоретические главы вынуты и отнесены в приложение — «Статьи о кампании 1812 года». Единого, окончательного текста «Войны и мира» так и не получилось.

После «Войны и мира» был задуман роман о Петре I. Сначала Толстой следовал Погодину: думал в центре романа поставить Петра и Меншикова. «О Меншикове он говорил (записывает С. А. Толстая), что чисто русский и сильный характер только и мог быть такой из мужиков. Про Петра Великого говорил, что он был орудием своего времени, что ему самому было мучительно, но он судьбою назначен был ввести Россию в сношение с европейским миром» [2]. Но прошло два года — и Толстой пишет в письме к А. А. Толстой: «Теперь я начинаю новый большой труд, в котором будет кое-что из того, что я говорил вам, *но все другое, чего я никогда и не думал»* (*61*, 281. Курсив мой. — *Б. Э.*). Оказывается, теперь дело уже совсем не в Петре и не в Меншикове. Свидетели сообщают, что Петра Толстой решил низвести в разряд скорее смешных, чем великих людей. «Народу Петр представляется шутом», — говорил Толстой. — «Народ смеялся над ним, над

---

[1] «Русский архив», 1910, № 4, стр. 617.
[2] «Дневники С. А. Толстой. 1860—1891», стр. 31.

его затеями и все их отвергнул» [1]. С. А. Берс вспоминает: «Он ⟨Толстой⟩ утверждал, что личность и деятельность Петра I не только не заключали в себе ничего великого, а напротив того, все качества его были дурные», жизнь безнравственна, а деятельность в смысле государственной пользы никогда самим Петром I не имелась в виду, а все делалось из одних личных видов. «Близость с пирожником Меншиковым и беглым швейцарцем Лефортом он объяснял презрительным отвращением к Петру I всех бояр, среди которых он не мог найти себе друзей и товарищей для разгульной жизни» [2].

Роман о Петре превращался в суд дворянина-архаиста, потомка обиженных бояр, над Петром — над правительством и придворным, чиновным дворянством. Петровская эпоха явно перелицовывалась и сливалась с современностью. В конце концов роман остался ненаписанным. Толстой охладел к истории; петровские одежды упали с плеч приготовленных героев — и под ними оказались люди 70-х годов: Облонский, Вронский, Каренин и Левин.

«Анна Каренина», как и «Война и мир», была задумана сначала как небольшой роман в 4-х частях, с тремя основными персонажами: Анна, Каренин и Гагин (Вронский). Ни Китти, ни Левина не предполагалось. Нахлынувшие в процессе работы события, впечатления и мысли изменили весь план. Уже в 1875 году Толстой жалуется, что роман ему надоел: «Берусь за скучную, пошлую Каренину (пишет он Фету) с одним желанием скорее опростать себе место — досуг для других занятий» (*62*, 199). Получив корректуры из «Русского вестника», он признается Страхову: «Всё в них скверно, и всё надо переделать и переделать, всё, что напечатано, и всё перемарать, и всё бросить, и отречься, и сказать: виноват, вперед не буду, и постараться написать что-нибудь новое, уж не такое нескладное и нитонисёмное» (*62*, 265).

Все это отразилось в романе: Левин, постепенно вытесняя Анну, стал главным героем — и роман из любовного, посвященного вопросу семьи, брака и страсти, превратился в сельскохозяйственный, аграрно-производственный.

---

[1] Незнакомец (А. Суворин), Очерки и картинки, кн. 1, СПб. 1875, стр. 21.

[2] С. А. Берс, Воспоминания о графе Л. Н. Толстом, Смоленск, 1893, стр. 46.

Так менялся Толстой — и так менялись его произведения, едва поспевая за ним. Его литературная работа была сложным, мучительным и страшным расходом сил. «Страшная вещь — наша работа (писал он Фету). Кроме нас никто этого не знает» (*62*, 209). Но и Фет не знал этого в такой степени, как Толстой. У Толстого был какой-то особый пафос, были какие-то особые и очень важные стимулы, выходящие за пределы обычной писательской работы. Эти стимулы влекли его к неустанному, непрерывному труду; они же заставляли его менять и переделывать заново и вызывали в нем страх и ужас, когда в работе наступал промежуток. Что же это за стимулы?

3

В 1874 году, во время работы над «Анной Карениной», Толстой писал А. А. Толстой: «Вы говорите, что мы как белка в колесе... Но этого не надо говорить и думать. Я по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent ⟨с высоты этих пирамид сорок веков смотрят на меня⟩ и что весь мир погибнет, если я остановлюсь» (*62*, 130).

Речь здесь идет именно о стимулах: Толстой не хочет соглашаться, что мы «как белка в колесе». Даже если это так на самом деле (характерно, что от решения вопроса по существу Толстой уклоняется) — этого не надо думать и говорить, потому что это разрушает пафос труда и деятельности. В противовес формуле «как белка в колесе», он приводит слова Наполеона, сказанные в Египте. Замечательно, что в последней части «Войны и мира», противопоставляя Кутузова Наполеону, Толстой цитировал эти самые слова, влагая в них отрицательный смысл: «Кутузов никогда не говорил о сорока веках, которые смотрят с пирамид». Теперь оказывается, что это основной принцип его собственного поведения — формула, выражающая главный его стимул к жизни и к работе. Характерный пример изменчивости Толстого!

Но следом за этой формулой приводится другая, ведущая свое происхождение из философии Шопенгауэра и еще более многозначительная: *«Весь мир погибнет, если я остановлюсь»*. Толстой, оказывается, чувствует себя центром мира, его главной движущей силой — солн-

цем, от деятельности которого зависит вся жизнь. Как ни фантастичен этот стимул — он составляет действительную основу его поведения и его работы. Толстой может работать только тогда, когда ему кажется, что весь мир смотрит на него и ждет от него спасения, что без него и его работы мир не может существовать, что он держит в своих руках судьбы всего мира. Это больше, чем «вдохновение», — это то ощущение, которое свойственно героическим натурам.

Толстой, оказывается, недаром цитировал слова Наполеона. Он глубоко понимал его, одновременно и завидуя ему и презирая — не за деспотизм, а за Ватерлоо, за остров Святой Елены. Он осуждал его вовсе не с этической точки зрения, а как победитель побежденного. Совсем не этика руководила Толстым в его жизни и поведении: за его этикой как подлинное правило поведения и настоящий стимул к работе стояла *героика*. Этика была, так сказать, вульгарной формой героического — своего рода извращением героики, которая не нашла себе полного исхода, полного осуществления. «Непротивление злу насилием» — это теория, которую в старости мог бы придумать и Наполеон: теория состарившегося в боях и победах вождя, которому кажется, что вместе с ним состарился и подобрел весь мир.

Толстой недаром любил войну и с трудом подавлял в себе эту страсть. Он и вне фронта вел себя как вождь, как полководец и был замечательным тактиком и стратегом в борьбе с историей, с современностью. Упорно отстаивая свою архаистическую позицию, он, со стороны и издалека, но тем более зорко, как бы в бинокль, вглядывался в малейшие движения эпохи, как полководец вглядывается в движения неприятельских войск, и соответственно этим движениям предпринимал те или другие действия. Ясная Поляна была для него удобным стратегическим пунктом: точкой, с высоты которой он оглядывал и измерял ход истории, жизнь и движения окружающего мира.

Кроме приведенной мной цитаты, у Толстого есть и другие признания, которые подтверждают именно этот, несколько страшный, но могучий образ, а не тот «образ» сладенького и благостного старичка, «иже во святых», учителя жизни и искателя правды, каким любили его изображать некоторые биографы.

Основные жизненные и творческие стимулы Толстого раскрыты им самим с достаточной ясностью в монологе князя Андрея накануне Аустерлицкого сражения. Свой собственный душевный опыт Толстой вложил в своего героя, как он делал это постоянно: «Я никогда никому не скажу этого, но, боже мой! что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена, — самые дорогие мне люди, — но, как ни страшно и неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать».

Вот то «тщеславие», от которого Толстой сам иногда приходил в ужас, не видя ему выхода, и от которого так страдали его семейные. Размышления об этой «непонятной страсти», которая не дает покоя и отравляет существование, заполняют уже юношеские дневники Толстого: «Я много пострадал от этой страсти — она испортила мне лучшие года моей жизни и навек унесла от меня всю свежесть, смелость, веселость и предприимчивость молодости» (*46*, 94—95). Эта страсть не давала Толстому покоя до конца — до конца ему казалось и нужно было, чтобы сорок веков смотрели на него с высоты пирамид. Дневники С. А. Толстой наполнены жалобами на безграничное тщеславие и славолюбие Толстого, ради удовлетворения которого он готов забыть все и всех.

На деле это было, конечно, не простое тщеславие, которым страдают мелкие натуры, а нечто гораздо более сложное и серьезное. Это было ощущение особой силы, особой исторической миссии. Это была жажда не только власти и славы, но и героического поведения, героических поступков. «Весь мир погибнет, если я остановлюсь» — вот настоящая формула этой героики. В том самом письме к Фету, где Толстой говорит о писательской работе («Страшная вещь — наша работа»), есть дальше тоже характерные признания: «Для того, чтобы работать, нужно, чтобы выросли под ногами подмостки. И эти подмостки зависят не от тебя. Если станешь работать без подмосток, только потратишь матерьял и завалишь без толку такие стены, которых и продолжать нельзя» (*62*, 209). Это уже не о стимулах, а о тех внутренних условиях, которые необходимы для работы. Но эти условия,

эта необходимость «подмостков» вытекают из тех же героических стимулов.

Наконец, еще одна цитата, в которой с необычной для Толстого тонкостью и точностью формулируются особенности его творческого процесса. В письме к Н. Страхову (1878 года) он жалуется на очередную остановку в работе и говорит: «Все как будто готово для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя. И нельзя начинать» (*62,* 410—411).

Энергия заблуждения — замечательный термин, с предельной ясностью раскрывающий формулу «весь мир погибнет, если я остановлюсь» и проливающий яркий свет на все творчество Толстого и на вопрос о его стимулах. Недаром он не ответил в письме к А. А. Толстой по существу, а только заявил, что «этого не надо говорить и думать». Он вовсе не хочет знать истины: живем ли мы и работаем «как белка в колесе» или нет.

В записной книжке Толстого есть рассуждение о философских системах и истинах: «Толпа хочет поймать всю истину, и так как не может понять ее, то охотно верит. Гёте говорит: истина противна, заблуждение привлекательно, потому что истина представляет нас самим себе ограниченными, а заблуждение — всемогущими. — Кроме того, истина противна потому, что она отрывочна, непонятна, а заблуждение связано и последовательно» (*48,* 345). На фоне этой записи термин «энергия заблуждения» звучит полнее и определеннее. Для творчества ему нужна не энергия разума, не энергия истины («истина представляет нас самим себе ограниченными»), а энергия заблуждения. Процесс его творчества строится не на пафосе истины, а на пафосе обладания миром — на «земной стихийной энергии», которая представляет собой почти инстинкт.

В одном старческом письме к Д. Хилкову (1899), написанном во время работы над «Воскресением», Толстой рассуждает: «Думаю, что как природа наделила людей половыми инстинктами для того, чтобы род не прекратился[1], так она наделила таким же кажущимся

[1] Это прямо из Шопенгауэра — см. его «Метафизику половой любви». Ср. мою статью «Толстой и Шопенгауэр» в жунале «Литературный современник», 1935, № 11.

бессмысленным и неудержимым инстинктом художественности некоторых людей, чтобы они делали произведения, приятные и полезные другим людям. Видите, как это нескромно с моей стороны, но это единственное объяснение того странного явления, что неглупый старик в 70 лет может заниматься такими пустяками, как писание романа» (*72*, 139). Слова о «приятных и полезных произведениях» и о «пустяках» — это старческое кокетство и подмена героики этикой. Важны не эти комментарии, а самый факт: художественное творчество определяется Толстым как «бессмысленный и неудержимый инстинкт», как стихийный процесс, не поддающийся никакому рациональному объяснению. Это «земная стихийная энергия», которая тем самым существует вне этики и именно поэтому остается Толстому непонятной, не укладывающейся ни в какую систему. Это для него такая же «непонятная страсть», как тщеславие и сладострастие, над истолкованием и преодолением которых он так бился в юности. Это «энергия заблуждения», в основе которой лежит инстинкт власти, инстинкт обладания.

4

На самом деле творчество Толстого, как и всякое творчество, *нельзя свести к инстинкту*, к стихийному процессу. Если какая-то доля стихийности здесь и есть, то ею далеко не определяется и не исчерпывается самая работа. Для работы, кроме инстинкта, должны быть *стимулы*. Любой инстинкт при отсутствии соответствующих стимулов может прекратить свое действие. Что касается художественного творчества, то расстояние между порождающим влечение к нему инстинктом и самым актом чрезвычайно велико и осложнено огромным количеством моментов, уже никак с инстинктом не связанных.

Всякое творчество есть факт не только природы, но и истории — факт не только и даже не столько индивидуальный, сколько социальный. Художественное творчество в этом отношении особенно показательно, потому что настоящие его стимулы возникают из самой глубины сознания — из того душевного и духовного опыта, который является результатом жизни, результатом исторического поведения, результатом переживаний, связанных с самы-

ми глубокими проблемами человеческой жизни. Недаром Толстому нужны были для его работы «подмостки», недаром ему казалось, что «сорок веков смотрят на него с высоты пирамид» и, наконец, что «весь мир погибнет, если он остановится». Это уже не инстинкт, а стимулы к работе, которые целиком зависят от эпохи, от истории.

Итак, толстовская героика, определившая весь ход его жизни и творчества, — явление историческое и социальное, а не только природное и индивидуальное. А если так, то она требует исторического, а не психологического или биологического комментария.

Корни толстовской героики, толстовских творческих стимулов уходят действительно в историю. Толстой оказался последним идеологом старой, патриархальной, дворянско-мужицкой Руси. В нем как будто скопились в последний раз все силы русского кондового земельного дворянства, прошедшего через всевозможные фазы исторического бытия. Противоречия привели к исходному пункту: помещик обернулся мужиком. История поступила с ним почти так, как Шекспир с королем Лиром (образ которого, кстати, Толстой ненавидел в старости так, как ненавидят только двойника): вывела его на мировую сцену стариком, отказывающимся от своих владений, построила на этом семейную драму и накануне смерти заставила его бежать из дому.

Толстой жил и действовал в эпоху глубочайшего социального кризиса и разложения, накануне грандиозного исторического переворота. Ему казалось, что он, отрицающий цивилизацию, прогресс, историю, он — архаист, не приемлющий современности с ее техникой, философией, искусством и наукой, призван спасти мир. Именно в этих условиях мог и должен был развиться в нем, с одной стороны, тот «глубочайший и злейший нигилизм», о котором писал Горький [1], а с другой — тот индивидуалистический героизм, который сформулирован в словах: «весь мир погибнет, если я остановлюсь». Только в этих условиях и в этой обстановке надвигающегося краха архаистическая проповедь Толстого, полная противоречий и чудачеств, могла произвести впечатление мудрости и правды. Только в эту эпоху личность Толстого могла разрастись до таких

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 14, Гослитиздат, М. 1951, стр. 281.

пределов. «Его непомерно разросшаяся личность — явление чудовищное, почти уродливое», — писал Горький в своих воспоминаниях о Толстом [1].

После смерти Толстого Ленин сформулировал основное значение его творчества. В его социальных учениях и взглядах он нашел «такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю» (*20,* 21). Тогда же либеральные витии, потеряв свое прежнее достоинство и свои прежние убеждения, провозгласили Толстого «величавой... мощной, вылитой из единого чистого металла фигурой, живым воплощением единого принципа». Ленин спокойно ответил на этот краснопречивый шум: «Не из единого, не из чистого и не из металла отлита фигура Толстого» (*20,* 94).

Но в своей реплике Ленин не тронул двух слов, не возразил против двух определений: величавая и мощная. И это характерно. Историческую мощь и подлинную героику толстовского творчества и поведения Ленин почувствовал и признал. «Какой матерый человечище!» — воскликнул он, читая «Войну и мир» [2]. *Матерый человечище* — это и есть определение действительной силы Толстого как исторической фигуры. «Есть в нем что-то от Святогора-богатыря, которого земля не держит. Да, он велик!» — воскликнул Горький [3].

Героика Ленина и героика Толстого — такие же исторические контрасты, как эпос и трагедия. Энергия Толстого — энергия трагического упорства, энергия исторического одиночества, «энергия заблуждения». Другой энергии история не могла и не хотела ему дать. Исторические силы, породившие эту героику Толстого, отошли в прошлое, но самый принцип героики как основного творческого стимула должен остаться. Для подлинного большого творчества нужно ощущение тех «подмостков под ногами», о которых писал Толстой, нужно, чтобы казалось, что «сорок веков смотрят с высоты пирамид».

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 14, стр. 279—280.
[2] Там же, т. 17, стр. 39.
[3] Там же, т. 14, стр. 280.

ИЗ СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ Л. Н. ТОЛСТОГО

Тогда исправить все человечество, уничтожить все пороки и несчастия людские казалось удобоисполнимою вещью...

Л. Толстой, «Отрочество»

В биографии Толстого остаются в идейном отношении непроясненными годы его юности и, в частности, годы учения в Казанском университете; между тем это было время его душевного и умственного формирования — годы, когда он, по его собственным словам, «горячо отдавался всему». В одном из набросков к «Юности» говорится про «чудные незабвенные ранние утра от 4 до 8 часов», когда Иртеньев «один сам с собой перебирал все свои бывшие впечатления, чувства, мысли, поверял, сравнивал их, делал из них новые выводы *и по-своему перестроивал весь мир божий*»[1]. Эти слова не могли бы быть написаны, если бы Толстой сам не пережил подобных состояний. Какую же роль в умственном развитии юного Толстого сыграли годы жизни и учения в Казани? Дело не в отдельных фактах и «влияниях», а в эпохе, в том, чтобы уловить *исторический* смысл пережитых им в эти годы впечатлений, чувств и мыслей. Далеко не все факты такого рода учтены и продуманы. Остановимся на некоторых из них.

Статья впервые опубликована в журнале «Русская литература», 1958, № 2, стр. 69—84. Дата в рукописи: январь — февраль 1958 года. К теме «Толстой-студент» Б. М. Эйхенбаум не раз обращался в послевоенные годы. В других вариантах работы, в частности — в корректуре статьи, предназначавшейся для Ученых записок ЛГУ (1949), освещены вопросы, не затронутые или мало затронутые в статье 1958 года: о профессоре Казанского университета Н. А. Иванове, о философских набросках Толстого этих лет и его знакомстве с немецкой идеалистической философией, о работе над «Наказом» Екатерины II, об отражении казанского периода в автобиографической трилогии. — *Ред.*

[1] Л. Н. Толстой, Полн собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 2, Гослитиздат, М. 1953, стр. 343. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

1

Осенью 1844 года Толстой поступил в Казанский университет «студентом своекоштного содержания по разделу арабско-турецкой словесности». Почему был выбран именно этот разряд философского факультета? На этот вопрос сам Толстой ответил в 1909 году Н. Н. Гусеву: «сделать впоследствии дипломатическую карьеру»[1]. Однако почему из четырех братьев Толстых (Николай, Сергей, Дмитрий и Лев) именно последнему, младшему, была определена такая карьера? Что послужило основанием для такого решения и кто был его инициатором? Нет никаких данных, чтобы приписывать этот выбор самому Толстому. В «Отрочестве» Николенька Иртеньев рассказывает: «Приятели Володи называли меня *дипломатом,* потому что раз, после обеда у покойницы бабушки, она как-то при них, разговорившись о нашей будущности, сказала, что Володя будет военный, а что меня она надеется видеть *дипломатом,* в черном фраке и с прической à la coq, составлявшей, по ее мнению, необходимое условие дипломатического звания». В тексте «Юности» это прозвище осталось (например: «Что это с нашим дипломатом сделалось? — сказал Дубков: — он, верно, решает теперь судьбу Европы», хотя Николенька поступил не на восточный, а на математический факультет — одно из следствий того «смешения правды с выдумкой», о котором Толстой говорит в своих воспоминаниях (*34*, 349).

Итак, решение сделать Толстого «дипломатом» было, вероятно, заранее подготовлено в семье, и одним из оснований для этого, помимо практических соображений, было наличие у него больших лингвистических способностей. Почему же, однако, при окончательном решении вопроса (в 1844 году) взоры семейного совета, во главе со старшим братом Николаем (недавно перешедшим из Московского университета в Казанский), обратились именно на Восток? Что за странная идея была засадить шестнадцати-

---

[1] Н. Н. Гусев, Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год, изд-во АН СССР, М. — Л. 1954, стр. 160. То же самое Толстой сказал другому биографу, Н. Г. Молоствову, но прибавил, что дипломатическая карьера не вполне отвечала его «внутренним побуждениям» и что «был мотив более высокий» (Н. Г. Молоствов и П. А. Сергеенко, Л. Н. Толстой. Жизнь и творчество. 1828—1909 гг., изд-во П. П. Сойкина, СПб. ‹1909›, стр. 114).

летнего графа Толстого за изучение турецкого и татарского языков?

В этом решении была своя историческая и политическая сторона. С начала 40-х годов особую популярность и злободневность заново приобрел так называемый восточный вопрос. Недаром Лермонтов собирался ввести в свою «Сказку для детей» (1840) строфу со следующими стихами:

Меж тем о благе мира чуждых стран
Заботимся, хлопочем мы не в меру,
С Египтом новый сладил ли султан?
Что Тьер сказал — и что сказали Тьеру?
На всех набрел политики туман [1].

К середине 40-х годов международная острота «восточного вопроса» еще усилилась, и Николай I подготовил проект дележа «умирающей» Турции между Англией и Россией. Дело приняло настолько серьезный оборот, что весной 1844 года Николай I совершил поездку в Лондон для переговоров с королевой Викторией и министром иностранных дел графом Эбердином [2]. Так завязался сложный дипломатический узел, втянувший потом Россию в Крымскую войну, в которой Толстой принял близкое участие, хотя и не в качестве дипломата. Выбор «восточного разряда» был, как видно, подсказан современностью. Вспомним, кстати, что в это же время Чернышевский занимался татарским языком и писал своему родственнику, студенту А. Ф. Раеву, 3 февраля 1844 года: «Если, однако, вы спросите меня только о моем желании, то я поехал бы (в Петербург. — *Б. Э.*) с величайшей радостью и именно на факультет восточных языков» [3]. И это не было минутной затеей; осенью 1846 года, поступив на историко-филологический факультет Петербургского университета, Чернышевский пишет своему саратовскому учителю, ориенталисту Г. А. Саблукову: «Обстоятельства, известные Вам, не допустили меня избрать восточный

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Соч., т. 4, изд-во АН СССР, М. — Л. 1955, стр. 365.

[2] А. Дебидур, Дипломатическая история Европы, т. 1, Изд-во иностранной литературы, М. 1947, стр. 432.

[3] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 14, Гослитиздат, М. 1949, стр. 6. (В дальнейшем: Чернышевский, том, страница.)

факультет...»[1]. Этот своеобразный параллелизм не случаен: им подтверждается злободневность востоковедческих интересов.

Было и другое серьезное основание для выбора «восточного разряда», связанное с первым, но имеющее и самостоятельное значение. Судьба поселила осиротевших братьев Толстых в Казани, а Казань, расположенная «на рубеже Азии», имела свою историческую миссию, в свое время хорошо сформулированную Герценом, который по пути в ссылку (в апреле 1835 года) провел три дня в Казани: «Вообще значение Казани велико... — писал он в очерке «Письмо из провинции» (1836). — Ежели России назначено, как провидел великий Петр, перенести Запад в Азию и ознакомить Европу с Востоком, то нет сомнения, что Казань — главный караван-сарай на пути идей европейских в Азию и характера азиатского в Европу. Это выразумел Казанский университет. Ежели бы он ограничил свое призвание распространением одной европейской *науки,* значение его осталось бы второстепенным; он долго не мог бы догнать не только германские университеты, но наши, например Московский и Дерптский; а теперь он стоит рядом с ними, заняв самобытное место, принадлежащее ему по месту рождения. На его кафедрах преподаются в обширном объеме восточные литературы, и преподаются часто азиатцами; в его музеумах больше одежд, рукописей, древностей, монет *китайских, маньчжурских, тибетских,* нежели *европейских*». Герцен называет Казань городом «двуначальным — европейско-азиатским»[2].

Толстой приехал в Казань осенью 1841 года; как раз в это время в Петербурге вышла французская книга о Казани, написанная лектором английского языка в Казанском университете Э. Турнерелли: «Казань и ее обитатели»; она имела политическую окраску и была сочинена, вероятно, по указанию свыше (с посвящением министру народного просвещения С. С. Уварову)[3]. Нет сомнения, что эта книга была прочитана в семье Толстого,

---

[1] Чернышевский, т. 14, стр. 71.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 томах, т. 1, изд-во АН СССР, М. 1954, стр. 132, 133.

[3] E. P. Turnerelli, Kazan et ses habitants. Esquises historiques, pittoresques et descriptives, St.-Pèterbourg, 1841. Впоследствии, во время Крымской войны, эта книга вышла в Лондоне на английском языке в новом, расширенном издании: «Russia on the border

тем более что сделанное в ней описание нравов казанского общества вызвало тогда большой шум. По словам Турнерелли, Казанский университет может соперничать с самыми знаменитыми европейскими университетами, а его восточное отделение превосходит все существующие. «Кроме многочисленных профессоров, — писал он, — большинство которых хорошо известно в Европе и лекции которых дают теоретическое представление о восточных языках, к услугам студентов имеется то, чего недостает европейским университетам: обширное поле для практического пользования этими языками. Казань — единственный город в мире, обладающий университетом, в который стекается такое количество персов, монголов, турок, татар, армян и проч.». Такая пышная реклама могла, помимо всего прочего, повлиять на выбор факультета, особенно при том внимании к дипломатической карьере, которое утвердилось у Толстых, и при той популярности «восточного вопроса», о которой говорилось выше. Однако очень скоро обнаружилось, что выбор сделан ошибочно: Толстой восточными языками не занимался и к переходным экзаменам (весной 1845 года) допущен не был. Осенью того же года он подал прошение, начинавшееся словами: «По желанию моему и совету родственников имею намерение переменить Факультет Восточной Словесности на Юридический» (*59*, 9). Ректор Н. И. Лобачевский выразил согласие на этот переход, и Толстой в октябре 1845 года был зачислен в студенты юридического факультета. Сообщая об этом «тетеньке», Т. А. Ергольской, он сделал интересное пояснение: «Я нахожу, что прило-

---

of Asia. Kazan, the ancient capital of the tartar Khans», London, 1854, 2 vol. А. И. Михайловский сообщает: «В Казани Э. П. (Турнерелли. — *Б.Э*) пробыл недолго: вследствие неудовольствий с представителями местного общества из-за своей сенсационной книги «Kazan et ses habitants», он 13 сентября 1844 года был, по прошению, уволен от службы при университете, с перемещением на должность учителя английского языка при Морском кадетском корпусе в С.-Петербурге» («Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Казанского университета», ч. 1, Казань, 1904, стр. 253). В 1855 году Турнерелли издал в Лондоне политическую книжку под заглавием: «What I know of the late emperor Nicholas and his family» («Что я знаю о покойном императоре Николае и о его семье») — сплошной панегирик Николаю I. О Турнерелли и его зарисовках Казани есть очерк П. Дульского: «Э. П. Турнерелли», изд. автора, Казань, 1924 (напечатано в количестве 500 нумерованных экземпляров).

жение этой науки к нашей частной жизни делается легче и естественнее любой другой» (*59*, 10). Есть основания думать, что решение перейти на юридический факультет было принято не без связи с появлением в Казанском университете весной 1845 года нового профессора гражданского права — Дмитрия Ивановича Мейера.

2

Толстой стал делиться воспоминаниями о своей казанской жизни только на старости лет; это объясняется не бедностью юношеских впечатлений, а их сложностью. Юность Толстого (если взглянуть на нее в последовательности событий, а не с высоты будущего) была очень трудной. Он рано остался сиротой и уже в отрочестве пережил много горьких обид, недоумений и разочарований; следующие годы были заполнены, как он сам говорит, «горячечной» внутренней работой, от которой не осталось никаких внешних следов. Как же можно вспоминать эту отвлеченную умственную работу, ушедшую вместе с юностью? Толстой пробовал восстановить ее содержание, но это оказалось невозможным, и писание «Юности» было прервано в 1857 году. Только спустя тридцать с лишком лет, в связи с приездом в Ясную Поляну Р. Левенфельда в 1890 году, Толстой вернулся к воспоминаниям о казанском периоде жизни — и, в частности, к вопросу о своих университетских занятиях. В написанной Левенфельдом биографии впервые сказано о Д. И. Мейере и, что важнее всего, со слов самого Толстого. «Во всем Казанском университете, — говорит Левенфельд, — был только один симпатичный Толстому профессор, — это был профессор гражданского права Мейер, имевший сильное влияние на Льва Николаевича. Мейер предложил Толстому столь интересную тему для сочинения, что Толстой весь ушел в эту работу, перестал заниматься остальными факультетскими предметами и не готовился к экзаменам. Сравнение проекта Екатерининского «Наказа» с «Духом законов» Монтескьё — такова была тема, которой в течение года Толстой посвящал все свое время»[1].

[1] Р. Левенфельд, Граф Лев Толстой, его жизнь, произведения и миросозерцания, перев. с нем. С. Шклявера, изд-во Б. М. Вольфа, СПб. 1896, стр. 27.

В 1904 году Толстой, просматривая составленную П. И. Бирюковым биографию, сделал ряд вставок и исправлений; в главу о казанской жизни он вписал несколько слов о заданной Мейером работе («эта работа очень заняла меня»), а в беседе с А. Б. Гольденвейзером (26 июня 1904 года) сказал: «Когда я был в Казани в университете, я первый год, действительно, ничего не делал. На второй год (1845/1846. — *Б. Э.*) я стал заниматься. Тогда там был профессор Мейер, который заинтересовался мною и дал мне работу — сравнение «Наказа» Екатерины с «Esprit des lois» Монтескьё. И я помню, меня эта работа увлекла; я уехал в деревню (летом 1846 года. — *Б. Э.*), стал читать Монтескьё, это чтение открыло мне бесконечные горизонты; я стал читать Руссо и бросил университет, именно потому, что захотел заниматься» [1].

Из всего этого с несомненностью следует, что Д. И. Мейер сыграл очень большую роль в истории умственного развития юного Толстого. Возможно даже, что решение бросить университет и уехать в деревню, чтобы улучшить положение своих крестьян, возникло не без влияния Мейера. Однако и характер и степень этого влияния остаются неясными, потому что не определена общественная личность Мейера. Какова была его позиция в отношении коренных вопросов русской общественной и государственной жизни 40-х годов? К какому лагерю примыкал он в самом жгучем вопросе того времени — в вопросе о крепостном праве? У Толстого это не раскрыто, и естественно: он знал Мейера только в ранней юности и смотрел на него только как на ученого; он и впоследствии не мог бы более или менее точно определить, в чем именно сказалось влияние этого профессора на его мышление и поведение в студенческие годы. Это дело историка, биографа, имеющего возможность учесть и проанализировать всю сумму фактов, мнений и материалов. В отношении Мейера это не сделано, а между тем он заслуживает внимания не только как университетский учитель Толстого, но и как крупный общественный деятель. В комментарии к статье Чернышевского «О способах выкупа крепостных крестьян» (1958) о Мейере сказано кратко. «Либеральный

---

[1] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 148.

профессор, юрист, буржуазный просветитель»[1]. Так ли это?

Д. И. Мейеру было всего 26 лет, когда он весной 1845 года появился в Казанском университете в скромной роли «исправляющего должность адъюнкта». Несмотря на строгость требований, он быстро завоевал себе популярность как талантливый лектор и педагог; но вряд ли студенты могли тогда знать, что его назначение в Казань было своего рода политической высылкой за слишком вольные взгляды. В те годы Казань нередко служила местом для такого рода «негласных» ссылок.

Мейер был воспитанником петербургского Главного педагогического института; по окончании его он в числе наиболее одаренных студентов был командирован в Германию. Через два с половиной года он вернулся в Петербург и в январе 1845 года прочитал перед конференцией института пробную лекцию. Характерно, что темой для этой лекции Мейер выбрал не какой-нибудь отвлеченный вопрос из области государственного права (по примеру германской «исторической школы», с трудами которой он знакомился за границей), а очень жизненный, злободневный вопрос, взятый из русской действительности и прямо связанный с вопросом о положении крестьянства: «О гражданских отношениях обязанных крестьян». Указом от 2 апреля 1842 года помещикам было предоставлено право «по доброй воле» переводить своих крепостных на положение так называемых свободных хлебопашцев, с земельными наделами, но с целым рядом соразмерных повинностей. В своей речи на заседании Государственного совета Николай I заявил, что этот закон «без всяких крутых поворотов, без вида даже нововведения, дает каждому благонамеренному владельцу средства улучшить положение его крестьян...»[2]. На деле указ 1842 года не внес никаких серьезных улучшений — тем более что при немногочисленных попытках воспользоваться им власти чинили всевозможные препятствия. Однако появление указа возбудило много толков и вызвало большое количество «записок» по крестьянскому вопросу. В этой связи, очевидно, и возникла тема пробной лекции Мейера. Гражданское право было выбрано им скорее всего именно потому, что

[1] Чернышевский, т. 5, стр. 927.

[2] М. Полиевктов, Николай I, изд-во М. и С. Сабашниковых, М. 1918, стр. 313.

оно прямо соприкасалось с бытом и давало множество поводов для изучения русской социальной действительности и даже для воздействия на нее, между тем как занятия вопросами государственного права в условиях русского полицейского режима приобретали совершенно отвлеченный, ультраакадемический характер или, еще того хуже, превращались в систему оправдания и возвеличения этого режима.

Лекция Мейера имела крупный успех — не только научный, но и общественный: она была проникнута резко выраженным демократизмом. Это не понравилось высшему начальству: «Можно было думать, — пишет профессор гражданского права Г. Ф. Шершеневич, — что здесь, в институте, Мейер, его питомец, и устроится преподавателем, но 15 февраля того же ⟨1845⟩ года Д. И. назначается исправляющим должность адъюнкта в Казанский университет»[1].

Мейер был немногим старше своих казанских учеников, но влияние его было огромно. Тот же Г. Ф. Шершеневич говорит: «Студенты Казанского университета выносили из его лекций такую массу знаний, какой не получали в ту эпоху нигде слушатели. Кроме обширного материала, расположенного в строго научной системе, лекции Мейера были проникнуты тем гуманным характером, тою смелостью чувства, которые должны были увлекательным образом действовать на учеников. Когда в 40-х годах с кафедры раздается голос протеста против крепостничества, чиновничьего взяточничества, против различия в правах по сословиям и вероисповеданиям — приходится заключить, что профессор обладал значительным гражданским мужеством. Смелое слово учителя не оставалось без влияния на учеников: известен случай, когда один из учеников Мейера отказался от выгодной покупки крепостных именно под влиянием впечатления, вынесенного из университета...»[2].

К этой характеристике, сделанной на основе чужих воспоминаний, надо прибавить другую, написанную А. Н. Пыпиным (будущим историком литературы), поступившим в 1849 году на словесный факультет Ка-

---

[1] «Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета», ч. 2, Казань, 1904, стр. 45.

[2] Там же, стр. 47.

занского университета: «Среди своих сотоварищей это был профессор нового типа: как говорят, талантливый и тонкий юрист, он был также очень образованный человек, и на его лекции студенты шли толпами, между прочим из других факультетов: изложение своей науки он соединял с объяснениями, взятыми из современной европейской и русской жизни и литературы; его юридическое учение было вместе учение нравственное; лично мягкий в своей манере, он был строгим в своих принципах, — характер, к сожалению, довольно редкий в тогдашних университетах»[1]. Прибавим к этой цитате слова о Мейере, сказанные товарищем Толстого по Казанскому университету В. Н. Назарьевым: «В высшей степени нервный и болезненный, он был одним из тех мечтателей, которых не исправляют неудачи и жизненный опыт. Его вера в лучшее, в торжество правды, доходившая до фанатизма, была искренна и не лишена какого-то поэтического оттенка. В этом хилом теле жила сильная и выносливая натура, решительно не способная отделять свое личное благо от блага общего. *Он жил ожиданием близкого обновления нашей общественной жизни, неизбежной полноправности миллионов русских людей и пророчил множество благ от свободного труда и упразднения крепостного права»*[2].

Нравственный облик Мейера рисуется на основании этих характеристик достаточно ясно; тем более важно уточнить его идейные позиции и связи, его общественно-исторический облик. Некоторый свет бросают на это воспоминания казанского студента (впоследствии — историка и академика) П. П. Пекарского, дающие право связать Мейера с кругом Белинского и с передовой журналистикой тех лет. Пекарский рассказывает: «Тогдашние «Отечественные записки» читались с большою охотою студентами, которые были в восторге от Гоголя и осыпали насмешками «Москвитянина», силившегося тогда в критическом отделе восставать против «Отечественных записок». Критики ⟨критические статьи. — *Б. Э.*⟩ последнего журнала, напротив, находили такое одобрение, что целые страницы разборов многим известны были почти наизусть. Однако студенты не знали автора их и, в провинциаль-

---

[1] А. Н. Пыпин, Мои заметки, изд-во Л. Э. Бухгейм, М. 1910, стр. 31.

[2] В. Назарьев, Жизнь и люди былого времени. — «Исторический вестник», 1890, № 11, стр. 718. Курсив мой. — *Б. Э.*

ной наивности, уверены были, что нравившиеся им критические статьи написаны самим редактором «Отечественных записок ⟨А. А. Краевским. — *Б. Э.*⟩. Мейер вывел из заблуждения студентов, рассказав с большим увлечением, что за человек был Белинский, автор неподписанных критик, и какое значение имеет он для нашей литературы»[1]. Интересно, что Пекарский запомнил и счел нужным отметить особое «увлечение», с которым Мейер говорил студентам о Белинском; эта деталь многозначительна.

Предположение о близкой идейной связи Мейера с кругом Белинского можно подкрепить еще некоторыми фактами — известными, но недостаточно оцененными. В 1855 году в Казани появилась брошюра Мейера — «О значении практики в системе современного юридического образования». Сочетание теории с практикой было характерным педагогическим методом Мейера. Г. Ф. Шершеневич говорит: «Убежденный в необходимости облегчить студентам резкий переход от университетской науки к жизни, Мейер устраивает юридическую «клинику», где, подобно римскому юристу, в присутствии учеников дает консультации всем желающим»[2]. Естественно было бы, чтобы отзыв о такой специальной (и притом изданной в провинции) книжке был помещен в каком-нибудь специальном издании; в действительности рецензия на нее появилась в «Современнике» (1855, № 12); мало того: ее автором был Чернышевский. Это, конечно, не было простой случайностью: Чернышевский не писал бы этой рецензии, если бы им не руководила особая заинтересованность в ее авторе как общественном деятеле.

Из первых слов рецензии видно, что имя Мейера было хорошо знакомо Чернышевскому: он называет автора брошюры «одним из лучших наших профессоров правоведения». Дальнейшие слова открывают самый замысел рецензии — самую ее тему: «Цель университетского преподавания у нас состоит не столько в том, чтобы образовать так называемых дельцов... сколько в том, чтобы в

---

[1] П. Пекарский, Студенческие воспоминания о Д. И. Мейере, профессоре Казанского университета. — Сб. «Братчина», СПб. 1859, стр. 215. О Пекарском см.: М. В. Машкова, П. П. Пекарский, изд. Всесоюзной книжной палаты, М. 1957.

[2] «Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета», ч. 2, стр. 47.

молодых людях, намеревающихся посвятить себя службе, поселить возвышенные и непоколебимые убеждения о святости, ненарушимости права, развить в них широкий взгляд на основные, неприкосновенные начала права, из которых должны вытекать все бесчисленные частные законодательные постановления, составляющие только приложение основных начал права к данным историческим обстоятельствам народной жизни. Вся ученая и педагогическая деятельность г. Мейера ручается за то, что он именно так смотрит на вопрос» [1]. Смысл последней фразы станет вполне ясным, если мы учтем, что как раз в это время Мейер, после ряда неудачных попыток вырваться из Казани, приехал в Петербург, чтобы добиться назначения на освободившуюся в Петербургском университете кафедру гражданского права. Происшедшие после Крымской войны и смерти Николая I перемены позволяли надеяться на благополучное решение вопроса, но дело с оформлением затягивалось [2], и «Современник», очевидно, решил поднять голос в пользу Мейера. В общественной атмосфере 1855—1856 годов этот голос мог прозвучать достаточно сильно.

Дело этим не ограничивается: рецензия Чернышевского (и особенно последняя фраза приведенной цитаты) свидетельствует как о личном его знакомстве с Мейером, так и о том, что деятельность Мейера была ему давно и хорошо известна. Ничего неожиданного в этом нет. Выше мы привели характеристику Мейера, сделанную А. Н. Пыпиным, двоюродным братом и в те годы близким другом Чернышевского. Нет сомнения, что Чернышевский уже тогда, в 1849—1850-х годах, слышал восторженные отзывы о Мейере, а затем, в 1851 году, став учителем саратовской гимназии, он бывал в Казани и мог сам слушать его лекции. Итак, рецензия была написана с тем, чтобы не только помочь Мейеру занять кафедру гражданского права в Петербургском университете, но и приобрести в его лице нового сотрудника «Современника» — талантливого, честного и убежденного демократа.

---

[1] Чернышевский, т. 2, стр. 782—783.

[2] Бумага от попечителя к ректору с предложением дать «надлежащий ход» делу о перемещении Мейера из Казанского университета в С.-Петербургский датирована 5 сентября 1855 года, а самое перемещение было утверждено министром народного просвещения только 8 декабря (Государственный исторический архив Лен. обл., ф. 13, д. 5541).

Вопрос об отношении Чернышевского к Мейеру этим не исчерпывается. В декабре 1855 года состоялось назначение Мейера в Петербургский университет, а 18 января 1856 года он умер от чахотки. «Современник» откликнулся на эту смерть не обычным некрологом с традиционными для этого жанра и поэтому неубедительными похвалами, а иначе — несравненно более многозначительно и полновесно. В 1857 году, в июньском номере, появилась большая статья Чернышевского о «Губернских очерках» Щедрина; в эту статью вставлена (именно «вставлена») общественная характеристика Мейера, при этом использовано то, что «Губернские очерки» содержат много фактов и сцен, рисующих ужасающее положение «гражданского права» в России. Чернышевский говорит о Мейере в самых высоких выражениях — как об исключительном человеке, «все силы которого были посвящены благу его родины». «Дмитрий Иванович Мейер, — пишет он, — скончавшийся в Петербурге в начале прошлого года, профессор здешнего университета, около десяти лет занимал кафедру гражданских законов в Казанском университете. Постоянною мыслию его было улучшение нашего юридического быта силою знания и чести. Здесь не место говорить о его трудах по званию профессора, о его чрезвычайно сильном и благотворном влиянии на слушателей, которые все на всю жизнь сохранили благоговение к его памяти. Цель нашего рассказа требует только заметить, что задушевным его стремлением было соединение юридической науки с юридической практикой. Он устроил при своих лекциях в университете консультацию и сам занимался ведением судебных дел, разумеется, без всякого вознаграждения (это был человек героического самоотвержения), с целью показать своим воспитанникам на практике, как надобно вести судебные дела». Следует рассказ о деле одного казанского купца, объявившего себя банкротом: несмотря на все старания купца, Мейер остался неподкупным и доказал злостность объявленного банкротства. Весь этот своеобразный «некролог» заканчивается словами: «Такие люди, как Мейер, составляют редкое исключение во всяком обществе в каждое время. Их пример, конечно, самым благотворным образом действует на каждого, кто вступает в близкие отношения с ними. Сила их личности такова, что для человека, вовлеченного в сферу ее действия, уравновешивается, часто даже

превозмогается влиянием ее влияние всех других обстоятельств, действующих в противном направлении» [1].

И это еще не все. В том же 1857 году в Казани вышло посмертное издание лекций Мейера, записанных студентами: «Очерк русского вексельного права». Как раньше Чернышевский воспользовался появлением брошюры Мейера, чтобы сделать его имя более известным в петербургском ученом мире, так теперь он решил воспользоваться изданием лекций, чтобы увековечить память этого замечательного человека, не успевшего сделать и половины того, что он мог, и оставшегося почти неизвестным. То, что написал на этот раз Чернышевский, нельзя назвать некрологом, — это торжественный и скорбный реквием. Чернышевский называет Мейера одним из «героев гражданской жизни» — «тех героев, о которых не вспоминает без благоговения ни один знавший их человек, на какое бы поприще деятельности ни поставила их судьба». Эти высокие слова Чернышевский подкрепляет сравнением Мейера с такими историческими деятелями, как Вашингтон, — «редкое явление не только по своей непреклонной честности и великим талантам, но и потому, что одинаково ревностно исполнял свою обязанность в самых неважных положениях, между тем как собственно был создан только для верховного управления делами целой нации». Последние слова в применении к Мейеру звучат несколько неожиданно, но Чернышевский сказал их недаром. «Вы говорите о героях, — пишет он дальше, — есть они и между нами. Да, есть у нас люди, которыми может гордиться земля наша. Но... зачем они погибают обыкновенно так рано? И по какому печальному совпадению обстоятельств слишком часто погибают они именно в то время, когда всего более становились полезными?» И дальше о Мейере: «Из темной Казани Мейер переведен в Петербург. Вот теперь-то на всю страну нашу расширится влияние его деятельности... теперь-то быстро прославится он, доселе почти безвестный... скоро, быть может, призовут его от кафедры к участию в государственной деятельности, как призывали его предшественника по кафедре» [2].

---

[1] Чернышевский, т. 4, стр. 286, 288. Первоначально — «Современник», 1857, № 6.

[2] Чернышевский, т. 4, стр. 670, 672. Первоначально — «Современник», 1857, № 8.

Чернышевский не употреблял высоких слов даром. Он, очевидно, хорошо знал Мейера и считал его человеком, продолжающим героические традиции старшего поколения — людей типа Белинского, Герцена, Грановского. Надо было поднять народ на борьбу против крепостнического строя — и Чернышевский, как идейный «руководитель своей нации в общественной жизни»[1], подбирал нужных для этого ответственного дела людей. Как видно, одно из первых мест он отводил Мейеру — истинному демократу, «герою гражданской жизни».

Вернемся к Казани и к юности Толстого. Каковы были те «бесконечные горизонты», которые открылись перед ним благодаря советам Мейера?

Толстой не принадлежал к числу его близких учеников, но это не помешало Мейеру обратить на него пристальное внимание и заинтересоваться им. П. Пекарский приводит слова, сказанные Мейером о Толстом: «Сегодня я его экзаменовал и заметил, что у него вовсе нет охоты заниматься; а это жаль: у него такие выразительные черты лица и такие умные глаза, что я убежден, что, при доброй воле и самостоятельности, он мог бы сделаться замечательным человеком»[2]. Это сообщение заслуживает полного доверия, потому что оно появилось в 1859 году, когда имя Толстого (в тексте оно обозначено одной буквой Т.) еще не было прославленным. Пекарский привел эти слова в доказательство особой проницательности Мейера, делавшего иногда свои заключения о студентах по их наружности; однако в данном случае дело было, конечно, не только в чертах лица: Мейер понял, что перед ним юноша с серьезными общественно-философскими интересами.

В литературе о Толстом некоторое время держалось мнение, будто казанские годы не были наполнены никаким существенным для его умственного роста содержанием; такому представлению особенно содействовала статья Н. П. Загоскина — «Граф Л. Н. Толстой и его студенческие годы»[3]. На самом деле умственная жизнь юного Толстого (как это видно и по его философским

---

[1] Из работы Чернышевского о Лессинге (т. 4, стр. 215), в которой он часто говорит не о Германии, а о России, и не о Лессинге, а о Белинском и о себе.

[2] П. Пекарский, Студенческие воспоминания о Д. И. Мейере, стр. 217.

[3] «Исторический вестник», 1894, № 1.

наброскам и по некоторым воспоминаниям о нем) была очень напряженной. Его товарищ по университету (в будущем историк литературы) Н. Н. Булич впоследствии вспоминал о встречах и беседах с ним: «Тогда мы вели серьезные разговоры, и всего больше о философии. Я изучал Спинозу, и помнится впечатление, произведенное на меня оригинальным умом Толстого»[1]. Брат Н. Н. Булича, К. Н. Булич, тоже студент Казанского университета в 1846—1850 годы, собирался дать в своих мемуарах (как сообщил Толстому его сын) «более правильное и верное изображение» Толстого в годы студенчества и этим исправить «некоторые односторонние и, так сказать, теоретические выводы, сделанные казанским профессором Загоскиным на основании дел университетского архива»[2]. Сам Толстой, вспоминая о своих студенческих годах, говорил: «Я горячо отдавался всему, читал бесконечное количество книг, но все в одном и том же направлении». Этим «направлением» была философия, но не столько «умозрительная» (в Казани тогда процветало гегельянство), сколько практическая: «Легче написать 10 томов Философии, — записывает он в дневнике 17 марта 1847 года, — чем приложить какое-нибудь одно начало к практике» (*46*, 4).

Выше была высказана мысль, что решение перейти с восточного факультета на юридический было принято Толстым не без связи с появлением в Казани Мейера. В самом деле, слова о том, что приложение (в подлиннике — «l'application») науки о праве к нашей частной жизни («à notre vie privée») делается легче и естественнее любой другой, кажутся, после знакомства со взглядами Мейера, цитатой из его лекции или беседы. Следы влияния Мейера ясно видны и в работе над «Наказом» Екатерины. Толстой явно сочувствует республиканским

[1] Письмо Н. Булича к Н. Гроту от 10 января 1888 года (Е. Бобров, Из казанской старины. — «Варшавские университетские известия», 1912, т. 9, стр. 67).

[2] Процитировано по подлиннику в книге Н. Н. Гусева «Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год», М. 1954, стр. 205. П. И. Бирюков ошибочно назвал статью Н. П. Загоскина «воспоминаниями» (П. И. Бирюков, Л. Н. Толстой. Биография, 2-е изд., изд-во «Посредник», т. 1, М. 1911, стр. 137). Загоскин учился в Казанском университете в 70-х годах (род. в 1851 году). После Загоскина вопрос о студенческих годах Толстого был рассмотрен в статье Н. Н. Фирсова «Л. Н. Толстой в Казанском университете» («Голос минувшего», 1915, № 12).

идеям и упрекает Екатерину в том, что, заимствовав эти идеи у Монтескьё («как справедливо замечает Мейер», — добавляет он), она употребила их для оправдания деспотизма (*46*, 27). К влиянию Мейера восходит и упрек в том, что Екатерина все свое внимание отдала «публичному праву, то есть отношениям государства», и оставила в стороне право гражданское, то есть «отношения частных граждан». Надо думать, что влиянию личности Мейера (как «героя гражданской жизни», по словам Чернышевского) обязана также своим появлением среди работы о «Наказе» следующая любопытная запись. «Во мне начинает проявляться страсть к наукам, — записывает Толстой 19 марта 1847 года, — хотя из страстей человека это есть благороднейшая, но не менее того я никогда не предамся ей односторонне, т. е. совершенно убив чувство и не занимаясь приложением, единственно стремясь к образованию ума и наполнению памяти. Односторонность есть главная причина несчастий человека» (*46*, 7)[1]. От этой записи уже не так далеко до решения бросить университет — перейти «от жизни студенческой к жизни помещичьей»; вполне возможно, что в этом смелом решении Толстого был отчасти повинен тот же Мейер, никак, конечно, не ожидавший таких последствий своего влияния. По словам Толстого, работа с «Наказом» и «Духом законов» открыла ему «новую область умственного самостоятельного труда»[2]. Содержание этой «области» можно установить путем сопоставления источников. В сохранившихся планах «Юности» (*2*, 245, 297, 341) повторяются одни и те же решения, связанные с университетскими неудачами: «я еду в деревню, восторженные планы», «в деревню с планами составления философии и помещичества», «выхожу из университета, соединяю философию с практикой. Еду в Хабаровку хозяйничать». Прибавим к этому начало второй половины «Юности» — несомненное воспоминание о своей жизни после ухода из университета: «Передо мной открывалось бесконечное моральное совершенство, не подлежащее ни

---

[1] В брошюре «О значении практики в системе современного юридического образования» (Казань, 1855, стр. 10) Мейер много говорит о разладе между теорией и практикой и прибавляет: «Знание самолюбиво и односторонне, и человек нелегко убеждается, что сверх знания требуется еще умение применить его».

[2] П. И. Бирюков, Л. Н. Толстой, т. 1, стр. 138.

несчастьям, ни ошибкам, и ум с страстностью молодости принялся отыскивать пути к достижению этого совершенства» (*2*, 343).

Юный Толстой был проникнут «коренными убеждениями века» (по выражению В. А. Милютина), одно из которых (и самое главное) было — «идея о постоянном, постепенном, бесконечном совершенствовании человека». Бросив Казанский университет, он явился в Ясную Поляну не как «барин», а как социальный утопист, решивший «обеспечить счастье своих крестьян и свое» (*4*, 371). В «Утре помещика» изложена конкретная программа этой утопии «в форме помещичьей жизни» («Какая блестящая, счастливая будущность!»), а в предшествовавшем этому очерку наброске к «Роману русского помещика» есть слова, прямо указывающие па ее идейный первоисточник. После обхода деревни Нехлюдов возвращается домой в подавленном состоянии: «Сколько препятствий встречала единственная цель его жизни, которой он исключительно предался со всем жаром юношеского увлечения!.. На все нужно время, а юность, у которой его больше всего впереди, не любит рассчитывать его, потому что не испытала еще его действий. Искоренить ложную рутину, нужно дождаться нового поколения и образовать его, уничтожить порок, основанный на бедности, нельзя — нужно вырвать его. *Дать занятия каждому по способности.* Сколько труда, сколько случаев изменить справедливости» (*4*, 355). Выделенные мною слова — цитата из учения сенсимонистов: «Всемирная ассоциация — вот наше будущее. Каждому по его способности, каждой способности по ее делам — вот новое право, которое заменит собою право завоевания и право рождения» [1].

Таковы были «восторженные планы» и «бесконечные горизонты», открывавшиеся перед юным Толстым и заставившие его бросить университет. Конечно, он был обязан этими открытиями эпохе — тому воздуху, которым дышало «живущее поколение» [2], но этим роль отдельных

---

[1] «Изложение учения Сен-Симона», перев. с франц. М. Е. Ландау, изд-во АН СССР, М. — Л. 1947, стр. 81.

[2] Я имею в виду интересные слова Толстого, сказанные им в статье «О народном образовании» (1861): «Всякий мыслитель выражает только то, что сознано его эпохой, и потому образование молодого поколения в смысле этого сознания совершенно излишне — сознание это уже присуще живущему поколению» (*8*, 8).

людей не умаляется, а увеличивается, поскольку их влияние получает смысл исторической закономерности. Мейер принадлежал к числу именно таких людей: «Сила их личности такова, — повторим мы слова Чернышевского, — что для человека, вовлеченного в сферу ее действия, уравновешивается, часто даже превозмогается влиянием ее влияния всех других обстоятельств, действующих в противном направлении». Нет ли здесь прямого намека на Толстого, с которым Чернышевский встречался и беседовал в период его работы над «Юностью»? При восторженном отношении Чернышевского к Мейеру вполне возможно, что был разговор о влиянии этого замечательного человека на казанское студенчество и, в частности, на Толстого, принадлежавшего тогда к кругу так называемой золотой молодежи.

Надо, однако, указать и на другого рода влияния или впечатления казанских лет, сохранившиеся в памяти Толстого и даже отразившиеся в его поздних художественных произведениях.

3

Дополняя и исправляя составленную П. И. Бирюковым биографию, Толстой вспомнил, что, будучи студентом юридического факультета, он интересовался не только гражданским правом, но и энциклопедией (или теорией) права [1]. Он подтвердил это и в одной из последних статей — в «Письме о праве» (1909): «Я ведь сам был юристом и помню, как на втором курсе меня заинтересовала теория права, и я не для экзамена только начал изучать ее, думая, что найду в ней объяснение того, что мне казалось странным и неясным в устройстве жизни людей» (*38*, 60). Есть и другое подтверждение: на полугодичных испытаниях в январе 1847 года Толстой получил две четверки (все остальные отметки — двойки) — по энциклопедии права и по русскому государственному праву; обе четверки поставлены читавшим эти предметы молодым адъюнктом Антоном Григорьевичем Станиславским (1817—1883). Это был интересный и талантливый ученый. Г. Ф. Шершеневич говорит о нем: «Человек с

[1] П. И. Бирюков, Л. Н. Толстой, т. 1, стр. 132.

широким образованием, притом поэт, Станиславский был далек от мысли пропагандировать мелочное исследование исторического материала. Его сочинения посвящены были истории права, но при этом он искал в прошедшем народной жизни объяснения явлений современного быта, а не довольствовался нагромождением одних архивных данных, как это делали многие германские последователи исторической школы, справедливо заслужившие упреки от своих противников»[1].

Курс энциклопедии права, прочитанный Станиславским в 1846/1847 учебном году, был построен на обширной философско-исторической основе. Первая его часть была посвящена анализу и определению основных понятий: «отличительные свойства природы человека, из которых может быть выведено понятие о законе человеческом»; «воля в идее и в действительности; отсюда переход к понятию закона человеческого вообще и разделение его на закон *внешний, нравственный и религиозный*»; отношения права, морали и религии; формы развития права, субъект права, методы и способы изучения права. Во второй части излагались учения о праве в исторической последовательности — в том числе: философия права во Франции XVIII века (в особенности о Монтескьё и Руссо), учения Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля[2]. Как видно, курс Станиславского был очень серьезным и самостоятельным, что в то время было большой редкостью.

А. Г. Станиславский был воспитанником Киевского университета; он очутился в Казани не по своей воле. В «Биографическом словаре профессоров и преподавателей Казанского университета» о нем сказано: «Воспитанник (с 1834 г.) университета св. Владимира. В 1839 г., вместе с тремя другими товарищами, перемещен под особый надзор в Казанский университет, в котором 1 июня 1840 года и утвержден в степени кандидата юри-

---

[1] Г. Ф. Шершеневич, Наука гражданского права в России, Казань, 1893, стр. 34.

[2] Программа этого курса («Вопросы из энциклопедии законоведения»), подписанная Станиславским и датированная 14 апреля 1847 года, сохранилась в Центральном государственном архиве Татарской АССР (Казань), ф. 977; она была обнаружена мною вместе с другими университетскими делами этих лет (см. дальше) в бытность мою в Казани в 1947 году.

дических наук, с обязательством прослужить не менее десяти лет в великороссийских губерниях, с воспрещением въезда в губернии западные, — срок, который 15 сентября 1842 года по высочайшему повелению сокращен Станиславскому и его товарищам, за отличные успехи и поведение, до шестилетнего» [1].

Сведения эти́ не вполне точные. 5 апреля 1839 года из Киевского университета в Казанский были «назначены» не четыре студента (вместе с А. Г. Станиславским), а восемь — все поляки: Ахиллес Россоловский, Антон Станиславский, Генрих Вольткович, Иосиф Бржозовский, Эдуард Цилли, Иосиф Варавский, Дионисий Ячевский, Станислав Стройновский [2]. Все они были высланы под особый надзор в связи с делом польского революционера Шимона Конарского — участника восстания 1830 года, эмиссара польской демократической эмигрантской организации «Молодая Польша», основателя польской революционной газеты в Париже «Pólnos» (1835), расстрелянного в Вильно 15 февраля 1839 года [3]. Судьбы этих студентов сложились по-разному. А. Г. Станиславский защитил в 1842 году магистерскую диссертацию («Об актах укрепления прав на имущества»), а в 1851 году получил степень доктора юридических наук и был утвержден экстраординарным профессором Казанского университета по кафедре энциклопедии законоведения и государственных

---

[1] «Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета», ч. 2, стр. 77.

[2] «Дело о назначенных по высочайшему повелению в Казанский университет студентах университета св. Владимира». Центральный государственный архив Татарской АССР (Казань), ф. 977, д. 10 (Правление, от 6 мая 1839 года).

[3] Кроме этой «поднадзорной» группы, из Киевского университета (вследствие «приостановления чтения лекций на один год») тогда же были переведены в Казанский еще 12 казеннокоштных воспитанников (тоже поляков) «для окончания курса наук». В 1840 году в Казанский университет были переведены 26 студентов из Виленской медико-хирургической академии (дело 8502). Таким образом, в годы 1839—1840 в Казанском университете появилось 46 студентов-поляков из Киева и Вильно. В Государственном музее Татарской АССР (Казань) хранится интересный дневник одного из отправленных в Казань киевских студентов, Франца Залеского, на польском языке, с зарисовками казанских профессоров и студентов (1841—1846 годы), среди которых есть Бржозовский и Россоловский.

законов[1]. Ахиллес-Сильвестр Россоловский (математик) по окончании Казанского университета служил в нем «хранителем музеев», а в 1844 году был отпущен на родину. Иосиф-Иоаким Бржозовский окончил юридический факультет в 1840 году, в 1842 году защитил магистерскую диссертацию («Историческое развитие русского законодательства по почтовой части», напечатана в «Юридическом сборнике, изд. Д. И. Мейером», Казань, 1855) и был назначен («в виде опыта») преподавателем финансового права, но в 1843 году получил разрешение вернуться на родину, в западный край. Дионисий Ячевский окончил университет в 1842 году, а в 1844 году был определен («с высочайшего соизволения») в драгунский великого князя Михаила Павловича полк, квартировавший в Курске. Иосиф Варавский в 1840 году был отдан в военную службу (вероятно, в виде наказания); то же самое произошло еще в 1839 году со Станиславом Стройновским. Судьба виленских студентов (поднадзорных) была хуже: их рассылали в качестве лекарей в отдаленные места — Сибирь и на Кавказ[2].

Появление студентов-поляков из Киева и Вильно произвело сильное впечатление на казанскую молодежь и значительно повысило ее идейный уровень. В «Критико-биографическом словаре русских писателей и ученых» (С. А. Венгерова) напечатано автобиографическое письмо Н. Н. Булича — ответ на посланную ему анкету; отвечая на 7-й пункт («об умственных и общественных влияниях»), Булич говорит о казанских профессорах, и в том числе о Д. И. Мейере, «очень образованном и развитом человеке», которому он был много обязан в научном отношении. Далее Булич пишет: «В смысле более широких идеа-

---

[1] Дальнейшую биографию Станиславского и список его работ см. в «Биографическом словаре профессоров и преподавателей Казанского университета», ч. 2, стр. 77—78. Отметим, что Станиславский перевел на польский язык «Божественную комедию» Данте («Boska komedja», Poznań, 1870).

[2] Кроме университетского архива (Центральный государственный архив Татарской АССР, ф. 977), многие дела которого, к сожалению, были уничтожены, сведения о пребывании студентов-поляков в Казанском университете можно получить из издания: «К столетней годовщине Казанского университета. Преподаватели, учившиеся и служившие в Казанском университете», собрал А. И. Михайловский, ч. 1, вып. 1 (1805—1854 гг.), Казань, 1901.

лов и воззрений я должен упомянуть о поляках, присланных в Казанский университет из Киевского после какой-то истории политического свойства. Я почти со всеми ими сблизился и скоро выучился от них по-польски. Доходили до нас слухи и отчасти французские брошюры социалистов; книг было много, доходили они легко; я получал «Revue de deux mondes» без вырезок. А тут февраль 1848 года, увлекательная история жирондистов Ламартина, книга Минье, «История десяти лет» Луи Блана — в подлиннике. Хорошие были годы!» [1].

Возникает естественный и важный для понимания юности Толстого вопрос: знал ли он о появлении в Казани польских студентов? Принято думать, что он жил в стороне от такого рода событий, что его юность проходила вообще вне политических и социальных веяний того времени. Факты говорят иное. В биографии Толстого, составленной Н. Г. Молоствовым и П. А. Сергеенко, есть особое примечание (к главе «Чопорный граф»): «Руссоловский, Бжожовский, Ячевский. Вспоминая свою студенческую жизнь, Л. Н. Толстой, между прочим, передавал нам, что в Казани он познакомился с тремя поляками: Руссоловским, Бжожовским и Ячевским. В лице этих людей Толстой соприкоснулся с совершенно новым для него тогда миром. Один из этих поляков, высланный из Польши в Казань по какому-то политическому делу, был, по выражению самого Л. Н., «грубый революционер», не внушавший ему особых симпатий. Зато Ячевский — «аристократ до мозга костей», «изящный и корректный», «с длинными тонкими руками», имел на Льва Николаевича значительное влияние, и Толстой даже „подражал ему“»[2]. Но как могло произойти это знакомство, если Толстой поступил в университет осенью 1844 года, когда эти три студента

---

[1] С. А. Венгеров, Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. 6, СПб. 1897—1904, стр. 126. Отметим, что по списку книг, взятых из библиотеки Казанского университета, видно, что Россоловский в 1844 году читал Фурье — «Le Nouveau monde industriel» («Новый хозяйственный мир») и известную тогда книгу французского утописта Жюля Лешевалье «Etudes sur la Science Sociale» («Очерки социальной науки»).

[2] Н. Г. Молоствов и П. А. Сергеенко, Лев Толстой. Жизнь и творчество. 1828—1908 гг., стр. 113. Толстой читал эту часть биографии (см. дневник В. Ф. Булгакова «Л. Н. Толстой в последний год его жизни», Гослитиздат, М. 1957, стр. 121) и не возражал против сказанного в этом примечании.

уже уехали из Казани? Значит, знакомство с ними произошло до его поступления, вероятно, через старшего брата, Николая, который в 1842 году перешел из Московского университета в Казанский (окончил его в 1844 году); он вел очень сосредоточенный образ жизни, много читал и заботился о духовном развитии братьев. Льву было тогда 14—15 лет; не мудрено, что «грубый революционер» не внушил ему симпатии, но впечатление было сильное — и об этом свидетельствует один факт, служащий, кстати, подтверждением приведенной записи биографа.

Н. Г. Молоствов был в Ясной Поляне летом 1908 года (см. *56*, 134), а за два года до того Толстой написал рассказ «За что?», из времен польского восстания 1831 года. Как известно, фабульную основу он взял из книги С. В. Максимова «Сибирь и каторга», а для исторической части воспользовался тем материалом, который нашел в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона[1]. Откуда же взяты фамилии действующих в этом рассказе лиц? Фамилия главного лица, Мигурского, взята у Максимова; среди других лиц мы встречаем уже знакомые нам фамилии: старый пан Ячевский — «патриот времен второго раздела Польши», «сосланный поляк» Бржозовский[2] и «бывший учитель математики» Россоловский — «длинный, сутуловатый, худой человек, с впалыми щеками и нахмуренным лбом». Этот Россоловский помогает Мигурскому осуществить побег; рисуя его, Толстой, очевидно, вспомнил казанского поляка-революционера, сохранена даже его специальность (математика). Интересно, что замысел рассказа «За что?» и начало работы над ним относятся (как видно из письма И. А. Бодуэна-де-Куртенэ к А. А. Шахматову)[3] к 1902 году, то есть к тому времени, когда Толстой, по просьбе П. И. Бирюкова, стал обдумывать свои воспоминания и написал конспект, охватывающий годы детства, отрочества и ранней юности; среди намеченных здесь глав есть: «Студенчество брата», «Его товарищи», «Переезд в Казань», «Профессора» (*34*, 343, 344). Итак, фамилии трех поляков возникли в рассказе Толстого из глубин собственной памяти,

---

[1] См.: В. Н. Кораблев, Лев Толстой и славянство. — Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова, изд-во АН СССР, Л. 1934, стр. 417—418.

[2] Эта фамилия появляется и в «Хаджи Мурате» (глава 15).

[3] См. в указанной статье В. Н. Кораблева.

выделившей знакомство с польскими студентами как одно из ярких и многозначительных впечатлений казанского периода. До рассказа «За что?» фамилии этих студентов не встречаются ни в сочинениях Толстого, ни в его дневниках и письмах; однако их образы и до того не раз возникали в его памяти.

В 1896 году в Ясную Поляну приехал профессор Краковского университета М. Здзеховский и застал там известного польского философа и экономиста Августа Цешковского. «Благодаря его присутствию, — вспоминает Здзеховский, — беседы наши с Л. Н. касались преимущественно предметов, близких польскому сердцу». Разговор перешел от философии к литературе, к Сенкевичу, которого Толстой хвалил за тонкость психологического анализа. «Как жаль, — говорил Л. Н., — что я так мало знал польское общество; оно, должно быть, так симпатично, судя по «Семье Поланецких» и „Без догмата“» [1]. «И он стал вспоминать, — продолжает Здзеховский, — своих немногочисленных казанских университетских товарищей поляков» [2]. Фамилии этих товарищей не названы, но речь шла, конечно, о тех самых высланных в Казань польских студентах.

Из дальнейших слов Здзеховского видно, что вопрос о польско-русских отношениях был для Толстого одним из самых трудных и тревожных. Здзеховский приводит текст письма, полученного от Толстого летом 1899 года в ответ на приветствие, посланное ему (в связи со столетней годовщиной со дня рождения Пушкина) кружком краковских литераторов и ученых. Толстой писал: «Вашей статьей и разговорами вы помогли мне сознательно сблизиться душевно с поляками, — то, к чему я всегда чувствовал несознательное влечение» [3]. Напомним, кстати, что в дневнике Н. Н. Гусева 1 июля 1908 года записано: «На днях Лев Николаевич сказал: „Во мне с детства

[1] Ср. письмо Толстого к Г. Сенкевичу от 27 декабря 1907 года. — Письма Л. Н. Толстого, т. 2, М. 1911, стр. 337—338.

[2] Международный толстовский альманах, составленный П. Сергеенко, «О Толстом», 2-е изд., изд-во «Книга», М. 1909, стр. 67, 68. Приведя эти слова, проф. В. Ледницкий говорит: «Увы, кроме краткого сообщения проф. Здзеховского, мы ничего не знаем об этих отношениях» (V e n c e s l a s L e d n i c k i, Quelques aspects du nationalisme et du christianisme chez Tolstoï, Cracovie, 1935, p. 5).

[3] Там же, стр. 69. Перепечатано в Полн. собр. соч. Л. Н. Толстого («Юбилейное издание», *72,* 152).

развивали ненависть к полякам. И теперь я отношусь к ним с особенной нежностью, отплачиваю за прежнюю ненависть“»[1]. Рассказ «За что?» был одной из таких «расплат»: «грубый революционер» Россоловский очерчен здесь особенно внимательно и нежно, как один из «тысячи людей, наказанных ссылкою в Сибирь за то, что они хотели быть тем, чем родились — поляками» (*42*, 94—95).

Так через долгую жизнь Толстого протянулось одно раннее, юношеское впечатление — как вопрос, заданный ему самой историей. Это было проявлением не только его гениальной памяти, но и присущего ему гениального «сознания эпохи».

Итак, на умственном развитии юного Толстого заметно сказалась та борьба за новое сознание и поведение, которую вели «люди сороковых годов». Сороковые годы были пережиты Толстым не только в узко личном, интимном, но и в историческом плане — вместе с «живущим поколением».

---

[1] Н. Н. Гусев, Два года с Л. Н. Толстым, 2-е изд., изд-во Толстовского музея, М. 1928, стр. 185. См. статью М. Домбровской «Polska i Polacy w utworach Lwa Tolstoja» в сборнике ее статей: «Myśli o sprawach i ludziach», Warszawa, 1956. За указание благодарю проф. А. Л. Григорьева.

ИЗ СТАТЬИ «90-ТОМНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО (КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)»

Молодой Толстой

Так с некоторых пор стала называться одна из трудных и очень важных для понимания Толстого проблем: как случилось, что 23-летний «пустяшный малый» (как называл его старший брат Сергей) [1], ничему как следует не учась и живя, по его собственным словам, «безалаберно», *вдруг* сел и написал «Детство», а вслед за ним «Набег», «Рубку леса», «Разжалованного», «Записки маркера»? Представление о юности Толстого как о периоде пустой «светской жизни» неправдоподобно, и его дневник 1847 года достаточно ясно свидетельствует об этом. Сороковые годы были пережиты Толстым не только как его личная юность, но и как юность новой эпохи, несущей веру в возможность «земного счастья». Вместе с этой эпохой он разочаровался в «умозрительной» философии и обратился к практической деятельности; вместе с нею пришел к выводу, что назначение человека состоит в том, чтобы постоянно совершенствоваться, что его естественное стремление есть стремление к счастью или «благосостоянию» и что цель жизни есть «сознательное стремление к всестороннему развитию всего существующего» (дневник 1847 года — *46*, 31).

В 1846 — 1847 годах появились известные статьи В. А. Милютина, направление которого Белинский назвал в письме «дельным и совершенно гуманным» [2].

Статья впервые опубликована в журнале «Русская литература», 1959, № 4, стр. 216—223. Из пяти «заметок» печатаются две. Идейными исканиями молодого Толстого, его увлечением идеями утопического социализма, темой «Толстой и петрашевцы» Б. М. Эйхенбаум много занимался в послевоенные годы. Это нашло отражение в его рукописном наследии. В черновых набросках «Толстой и петрашевцы» дата: 1946—1947. На основе этих набросков написаны публикуемые заметки. — *Ред.*

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 59, Гослитиздат, М. 1935, стр. 29. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию — с указанием тома и страницы.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 12, изд-во АН СССР, М. 1956, стр. 408.

Милютин утверждал, что одна из новых идей, извлеченных из самой жизни и принадлежащих к коренным убеждениям века, есть «идея о постоянном, постепенном, бесконечном усовершенствовании человечества». «Но совершенство, как для отдельного человека, так и для целого человечества, состоит в гармоническом всестороннем развитии его способностей и сил и в полном удовлетворении всем законным его потребностям, данным ему природой и развитым образованностью. Другими словами, истинное призвание человечества заключается в непрерывном стремлении к счастью, к блаженству, к развитию своего благосостояния в физическом, материальном, умственном и нравственном отношениях» [1]. Это была скрытая пропаганда социалистических идей в духе фурьеризма.

Вот каковы исторические корни толстовского учения о нравственном совершенствовании и самого его «психологизма». Это стало очевидным после опубликования ранних дневников и черновых редакций «Юности», «Романа русского помещика» и пр. Толстой не любил и не умел писать воспоминания («Связно описывать события и свои душевные состояния я не могу, потому что я не помню этой связи и последовательности душевных состояний». — *34,* 372); зато само содержание своих душевных состояний Толстой хорошо помнил и, «соединяя правду с выдумкой» (его слова), наделял ими своих героев — особенно в черновых редакциях и первоначальных набросках.

В наброске ко второй половине «Юности» (*2*, 343) Толстой вспоминает «чудные незабвенные ранние утра от 4 до 8 часов», когда он «сам с собой перебирал все свои бывшие впечатления, чувства, мысли, поверял, сравнивал их, делал из них новые выводы и *по-своему перестроивал весь мир божий*». (Курсив мой. — *Б. Э.*) Мысленная перестройка человеческой жизни («исправить все человечество, уничтожить все пороки и несчастия людские», как сказано в конце «Отрочества») и составляла главное идейное содержание его юности, впитавшей утопические идеи и «коренные убеждения века».

В четвертом томе нового издания напечатаны главы начатого Толстым в 1852 году автобиографического

---

[1] В. А. Милютин, Избр. произведения, Госполитиздат, М. 1946, стр. 69—70.

произведения «Роман русского помещика». Герой этого романа Нехлюдов, бросив университет, едет в деревню, чтоб «обеспечить счастье своих крестьян и свое». Наблюдая жизнь крестьян, Нехлюдов восхищается тем, что им неизвестны бездействие, желчность, скупость, эгоизм старости, низкий страх приближающейся смерти — «порождения роскоши и праздности». Затем следуют слова: «Да, труд — великий двигатель человеческой природы; он единственный источник земного счастия...» (*4*, 337). Это цитата: взгляд на труд как на источник счастья был одним из основных положений в учении Фурье и его русских последователей — петрашевцев. «Труд есть настоящее назначение человека; только посредством труда он делается истинно царем и владыкой природы», — писал петрашевец А. П. Беклемишев [1].

Далее связь предпринятого Нехлюдовым опыта с идеями утопического социализма становится еще более ясной. Нехлюдов постепенно убеждается в том, что произвести задуманную им реформу трудно: «Сколько препятствий встречала единственная цель его жизни, которой он исключительно предался со всем жаром юношеского увлечения!.. Искоренить ложную рутину, нужно дождаться нового поколения и образовать его, уничтожить порок, основанный на бедности, нельзя — нужно вырвать его. *Дать занятия каждому по способности.* Сколько труда, сколько случаев изменить справедливости» (*4*, 355. Курсив мой. — *Б. Э.)*. Подчеркнутые мною слова — явная полуцитата из учения сенсимонистов: «Всемирная ассоциация — вот наше будущее. Каждому по его способностям, каждой способности по ее делам — вот новое право, которое заменит собою право завоевания и право рождения» [2].

Кстати, в 1857 году Толстой написал рассказ-трактат «Из записок кн. Д. Нехлюдова (Люцерн)», полемически направленный против В. Боткина — против его статьи

---

[1] А. П. Беклемишев. О страстях и о возможности сделать труд привлекательным. — «Дело петрашевцев», т. 2, изд-во АН СССР, М. — Л. 1941, стр. 358.

[2] «Изложение учения Сен-Симона», перев. с франц. М. Е. Ландау, изд-во АН СССР, М. — Л. 1947, стр. 81. Ср. в изложении петрашевца И. Л. Ястржембского: «Промышленность он (Сен-Симон. — *Б. Э.)* советует устроить так, чтобы всякий мог заниматься сообразно своим способностям и получал вознаграждение по мере того, что произвел» («Дело петрашевцев», т. 2, стр. 208).

о Фете, содержавшей гимн Англии с ее капитализмом и индустрией («Практическое направление нашего века должно радовать всякого» и т. д.) [1]. Рассказ Толстого и по теме, и по терминологии, и даже по жанру (маленький случай, возведенный в степень мирового события) кажется написанным под впечатлением знаменитого трактата Фурье «Новый хозяйственный и социетарный мир», точнее — под впечатлением послесловия к этой книге, в котором Фурье возмущается «упростительством» в суждениях о жизни и тем, что философы осуждают человеческую душу «безвозвратно прозябать в разрушительном состоянии, в хаосе строя цивилизации и варварства» [2]. Событие, происшедшее с нищим певцом в Люцерне, Толстой считает более значительным, чем факты, описываемые в газетах и историях; это событие «относится не к вечным дурным сторонам человеческой природы, но к известной эпохе развития общества. Это факт не для истории деяний людских, но для истории прогресса и цивилизации», — утверждает Толстой, почти цитируя книгу Фурье. В черновой рукописи (*5*, 283) Толстой называет цивилизацию корыстной, себялюбивой *ассоциацией* (постоянный термин Фурье!), в противоположность «ассоциации инстинктивной, любовной» [3].

Толстой и петрашевцы

Разочаровавшись в своих восторженных планах «помещичества» и наскучив «безалаберной» жизнью в Москве, Толстой в феврале 1849 года приехал в Петербург, с тем чтобы держать экзамены на степень кандидата прав и служить. Он успешно выдержал два экзамена, но вдруг все бросил и, забрав назад документы, убежал в Москву. Что случилось? «*Почему Толстой прекратил дальнейшую сдачу экзаменов — неясно,* — говорит Н. Н. Гусев. — По письму его к брату Сергею от 1 мая, это произошло оттого, что он «переменил намерение», а по письму к нему

---

[1] В. П. Боткин, Соч., т. 2, изд. журн. «Пантеон литературы», СПб. 1891, стр. 355.

[2] Шарль Фурье, Избр. соч., т. 3, изд-во АН СССР, М. — Л. 1954, стр. 258—259.

[3] О понятии «ассоциации» Фурье много говорит в предисловии к книге «Новый мир».

же от 11 мая, потому, что «сделался болен и не мог продолжать». «„Перемена намерения“ Толстого вызвана была тем, — продолжает Н. Н. Гусев, — что была объявлена венгерская кампания, и у него явилась мысль поступить юнкером в кавалергардский полк»[1].

Начало не совсем вяжется с концом: «неясное» вдруг оказывается ясным. А на самом деле надо бы уже привыкнуть к тому, что в такого рода тонких и противоречивых случаях (то «переменил намерение» и хочет вступить юнкером в полк, то «сделался болен», а в письме к Т. А. Ергольской он сообщал, что приедет в Тулу, будет готовиться к экзамену и всю зиму пробудет в Ясной) надо искать причину за пределами указуемых. Русская жизнь тех лет нередко заставляла менять намерения и скрывать настоящие причины этого.

Пребывание Толстого в Петербурге совпало с арестом петрашевцев (в ночь с 22 на 23 апреля 1849 года). Это было страшное событие — о нем говорил весь город.

Помню я Петрашевского дело,
Нас оно поразило, как гром,
Даже старцы ходили несмело,
Говорили негромко о нем.
Молодежь оно сильно пугнуло,
Поседели иные с тех пор,
И декабрьским террором пахнуло
На людей, переживших террор[2].

П. В. Анненков впоследствии вспоминал о состоянии Петербурга: «...страх правительства перед революцией, террор внутри, предводимый самим страхом, преследование печати, усиление полиции, подозрительность, репрессивные меры без нужды и без границ, оставление только что возникшего крестьянского вопроса в стороне, борьба между обскурантизмом и просвещением и ожидание войны». Анненков прибавляет: «Я рад убежать из Петербурга»[3].

Как ни далек, казалось бы, был молодой Толстой от «политики» и от всяческих кружков, а на самом-то деле

---

[1] Н. Н. Гусев, Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год, изд-во АН СССР, М. 1954, стр. 255. Курсив мой. — *Б. Э.*

[2] Н. А. Некрасов, Недавнее время. — Полн. собр. соч. и писем, т. 2, Гослитиздат, М. 1948, стр. 330.

[3] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1960, стр. 529.

он видел и слышал больше, чем мы обычно считаем. Есть основания думать, что в Петербурге он встречался с людьми, имевшими связи с литературой и даже с кружком Петрашевского. В письме к брату Сергею от 13 февраля 1849 года он с радостью сообщил, что «Милютина нашел» (того самого В. А. Милютина, о котором говорилось выше) и что его, Толстого, представили многим и ему многих. «Одним словом, — прибавил он, — что как-то сделалось так, что знакомых гораздо больше здесь, чем в Москве, и *достоинством выше*» (*59*, 28). К сожалению, дневников этого времени (1848—1849 годов) нет. Принято считать, что их и не было, а между тем позволительно в этом усомниться. Дневник 1850 года открывается записью от 14 июня. «Опять принялся я за дневник, — пишет Толстой, — и опять с новым рвением и с новою целью. Который уж это раз? Не помню. — Все равно, может, опять брошу: зато приятное занятие, и приятно будет перечесть, так же как приятно было перечесть старые» (*46,* 34). Смотрим назад — где же эти «старые» дневники? Есть только один короткий дневник 1847 года (с 7 по 19 апреля и с 14 по 16 июня) — всего 4 страницы. Как же мог Толстой не помнить, который раз принимается за дневник, если была всего одна проба? Что-то не так! Дневники 1848—1849 годов, по-видимому, не дошли до нас. Уж не уничтожил ли он их, следуя примеру людей, боявшихся обысков и арестов? И не было ли у него знакомств и связей с некоторыми петрашевцами?

В дневнике 1851 года несколько дней подряд упоминается некто Беклемишев; по многим признакам (здесь не место их перечислять) это петрашевец Александр Петрович Беклемишев, помещик Алексинского уезда Тульской губернии (соседнего с Крапивенским, где Ясная Поляна), автор «Переписки двух помещиков», специально занимавшийся вопросом об организации крестьянских работ по Фурье. Он был арестован в Ревеле (где находился по службе) 23 мая 1849 года, но в сентябре был выпущен и командирован в Эстляндскую губернию. В марте 1849 года Толстой писал Т. А. Ергольской: «На лето я, как и вы, планов не строю. Может быть останусь здесь или же поеду в Ревель, а может быть в Тулу» [1]. Откуда вдруг явился Ревель? Уж не звал ли Толстого к себе

[1] «Литературное наследство», т. 37—38, М. 1939, стр. 142.

сосед А. П. Беклемишев? Иных связей Толстого с Ревелем мы не знаем.

В дневнике 1852 года (от 17 июля, в Железноводске) записано: «Разжалованный женатый Европеус очень интересует меня» (*46*, 135). Это Александр Иванович Европеус — фурьерист, петрашевец (член кружка Кашкина), сосланный рядовым на Кавказ. Вполне возможно, что встреча на Кавказе была не первой. В 1853 году в том же Железноводске Толстой познакомился и подружился с петрашевцем Н. С. Кашкиным. Тогда же был задуман рассказ «Разжалованный» и написано несколько глав «Романа русского помещика». Рассказ был испорчен цензурой; в нем идет речь о деле петрашевцев. «Разве вы не слышали про эту несчастную историю с Метениным?» — спрашивает Гуськов. Дальше идут намеки: «В 49 году мне обещали место при посольстве в Турине... В то время в Петербурге этот Метенин имел репутацию... — И Гуськов продолжал в этом роде рассказывать мне историю своего несчастия, *которую, как вовсе неинтересную, я пропущу здесь.* — Два месяца я сидел под арестом, — продолжал он, — совершенно один, и чего ни передумал я в это время». (Курсив мой. — *Б. Э.*) В рукописи Гуськов говорил о себе, поясняя причины ареста: «Все дурное я принимал к сердцу, бесчестность, несправедливость, порок были мне отвратительны, и я прямо говорил свое мнение, и говорил неосторожно, слишком горячо и смело» (*3*, 276). Это меняет образ героя и смысл рассказа. А. В. Дружинин просил Толстого: «Смягчите же историю даже более, чем он ⟨цензор⟩ просит, и верните корректуры поскорее. Я думаю, можно бы исключить крепость и вообще что встретится в этом роде» (*3*, 313). Слово «крепость» слишком явно намекало на то, что эта «несчастная история с Метениным» была политическая. Сам Толстой вспоминал впоследствии, что прототипом для Гуськова послужил не только офицер Стасюлевич, но и Н. С. Кашкин, «который судился вместе с Достоевским» [1].

И наконец: в тетради 1851 года есть поразительная запись, бросающая новый свет на проблему «молодой

---

[1] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 88. Скажу, кстати, что фамилия «Метенин» могла быть образована Толстым (по свойственной ему манере) при помощи первой части фамилии Петрашевского — Буташевич («буташиться» — метаться).

Толстой». Эта тетрадь заполнена выписками из книг и размышлениями о них. Среди них есть следующая: «Искали философальный камень, нашли много химических соединений. — Ищут добродетели с точки зрения социализма, т. е. отсутствия пороков, найдут много полезных моральных истин» (*46*, 72). Мало того, что это цитата из книги Пьера Леру «О человечестве» («En cherchant la pierre philosophale on a découvert la chimie»), — это к тому же распространенное в социалистической литературе того времени сравнение (им воспользовался и Достоевский в своем показании). Вспомним слова Маркса: «Первые социалисты (Фурье, Оуэн, Сен-Симон и др.) должны были неизбежно... ограничиваться мечтами об *образцовом обществе* будущего и осуждать все попытки рабочего класса, такие, как стачки, союзы и политические выступления, направленные хотя бы на некоторое улучшение его участи. Но если мы не должны отрекаться от этих патриархов социализма, как современные химики не могут отречься от своих родоначальников — алхимиков, то мы должны во всяком случае стараться не впасть в их ошибки, так как с нашей стороны они были бы непростительны» [1].

Само собою разумеется, что речь идет не о том, чтобы сделать Толстого «петрашевцем», а только о том, чтобы показать связь молодого Толстого с передовыми социальными идеями 40-х годов. Права была Роза Люксембург, когда сказала, что Толстой был «с самого начала не только неутомимым художником, но и неутомимым социальным мыслителем», и причислила его к типу «великих утопистов социализма»[2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 18, Госполитиздат, М. 1961, стр. 298 (статья К. Маркса «Политический индифферентизм»). Это же сравнение было подхвачено Энгельсом в полемике с Дюрингом.

[2] Р. Люксембург, Эпигон утопического социализма. — «Красная новь», 1928, № 9, стр. 143, 149.

НАСЛЕДИЕ БЕЛИНСКОГО И ЛЕВ ТОЛСТОЙ
(1857—1858)

1

Толстой появился в редакции «Современника» в тот момент, когда вопрос о наследии Белинского стал очередным. Чернышевский начал печатать свои «Очерки гоголевского периода русской литературы», в которых заявил о важности и необходимости «обратиться к изучению высоких стремлений, одушевлявших критику прежнего времени», то есть критику Белинского: «Наше время не высказывает себя способным держаться на ногах собственными силами», утверждал Чернышевский, надо оглянуться назад и спросить: «Не гораздо ли более жизни в этих покойниках, нежели во многих людях, называющихся живыми?» [1]. Это было направлено против Дружинина и его «Библиотеки для чтения»: Дружинин называл статьи Чернышевского бледными копиями худших писаний Белинского и протестовал против того «фетишизма», с каким Чернышевский относился к этому «устарелому» критику. Борьба с Чернышевским привела Дружинина к борьбе с идеями Белинского 40-х годов. Летом 1856 года Григорович жил у Дружинина в деревне; 31 августа Д. Колбасин писал Тургеневу (из Петербурга): «Григорович здесь, не мог выжить с Дружининым до конца лета, говорит, не знаю правда ли, что сей благодушный господин заморил его своим дидактическим тоном и нападками на Белинского и вообще на все направление литературное, собираясь опровергать все это печатно в своем журнале» [2]. Это была правда. 29 сентября 1856 года

Статья в сокращенном виде опубликована в журнале «Вопросы литературы», 1961, № 6, стр. 124—148. Полный текст печатается впервые по рукописи. В рукописи дата: июнь — июль 1948 года. Статья посвящена «с благодарностью за дружеские советы... профессору Г. А. Бялому». — *Ред.*

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М. 1947, стр. 9.

[2] «Тургенев и круг „Современника“», изд-во «Academia», М. — Л. 1930, стр. 261.

Е. Колбасин сообщал Тургеневу уже со слов самого Дружинина: «Дружинин хочет ратовать о свободном творчестве, предполагает открыть ряд статей о Белинском и Гоголе, сам привез из деревни столько статей, что может, право, легко обойтись без всякого сотрудничества» [1].

Особенно сильное впечатление произвела шестая статья Чернышевского (в сентябрьской книге «Современника»), целиком посвященная Белинскому и его кругу; она, по словам Е. Колбасина, «произвела остервенелое бешенство» среди врагов Чернышевского. Сложность положения заключалась в том, что нынешние друзья Дружинина (П. Анненков, В. Боткин) были некогда друзьями Белинского. Это их прошлое могло им повредить — и Е. Колбасин не без иронии пишет Тургеневу: «Трухнули очень; Анненков упирает на то, что будто бы все переврано Чернышевским»[2]. Тургенев занял в этом вопросе самостоятельную позицию — против Дружинина. «Статья Чернышевского меня искренно порадовала», — писал он И. Панаеву 10 ноября нового стиля 1856 года [3]. Этот отзыв тем более интересен, что он имеет несколько демонстративный характер, являясь своего рода ответом на слова Дружинина, обращенные к Тургеневу и содержавшие нечто вроде угрозы: «Положа руку на сердце, признайтесь, — неужели вы довольны Чернышевским и видите в нем критика, и не обоняете запаха отжившей мертвечины в его рапсодиях, неловких и в цензурном отношении? С будущего года ответственность за это безобразие падет на вас, и станут говорить, что Тургенев и Толстой, наиболее поэтические из наших писателей, и поэт Некрасов терпят в своем журнале отрицание поэзии» [4]. Тургенев ответил на это несогласием: «Он плохо понимает поэзию; знаете ли, это еще не великая беда... но он понимает — как это выразить? — потребности действительной современной жизни» [5].

Имя Толстого было упомянуто Дружининым недаром: Толстой был в это время под его сильнейшим влиянием.

---

[1] «Тургенев и круг „Современника“», стр. 261.
[2] Там же, стр. 284.
[3] И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Письма, т. 3, изд-во АН СССР, М. — Л. 1961, стр. 27. В дальнейшем: Тургенев, Сочинения или Тургенев, Письма.
[4] «Тургенев и круг „Современника“», стр. 194.
[5] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 29.

Дружинин имел все основания думать, что в вопросе о Чернышевском и Белинском Толстой будет на его стороне. Об этом свидетельствовали письма Толстого 1856 года — в особенности письмо к Некрасову от 2 июля. Интересно, что Дружинин рекомендовал Толстому читать Белинского, но именно с тем, чтобы быть тверже и сознательнее в борьбе с Чернышевским. 6 октября 1856 года он писал Толстому: «Спешите же ознакомиться с ходом журналистики, изучить теории Белинского, потому что на этом пункте будет у вас огромное разногласие». В конце письма Дружинин давал практический совет — быть осторожным: «Не принимайтесь за дело круто и до времени терпите безобразие Чернышевского, хотя теперь вы все некоторым образом за него отвечаете» [1]. Толстой получил это письмо 15 октября (в Ясной Поляне), а 17 октября в его записной книжке появилась интересная запись, свидетельствующая о том, что вопрос о Белинском серьезно беспокоил его — и не только с узко литературной точки зрения: «Видел во сне, что я открыл, что мнение Белинского заключалось, главное, в том, что социальные мысли справедливы только тогда, когда их пусируют до конца» [2]. Это значит, что социальные идеи и идеалы нельзя строить на компромиссах. Запись сделана с явным сочувствием к Белинскому и к идеям утопического социализма — против либералов и, надо полагать, против Дружинина. Это подтверждается другой записью, сделанной через несколько месяцев (23 июля 1857 года) и направленной явно против либеральной критики социалистических учений: «Социализм ясен, логичен и кажется невозможен, как казались пары́. Надо прибавить силы, встретив препятствие, а не идти назад» (*47*, 214). Прибавить силы — это и значит «пусировать (pousser) до конца». Итак, вопрос о Белинском для Толстого — вопрос не только литературы и критики. Анненков и Боткин могли, конечно, ввести Толстого в круг социальных идей и стремлений Белинского, как и в круг социалистических идей и учений вообще. Недаром в письме к Некрасову от 2 июля 1856 года Толстой, нападая на Чернышевского, пишет в то же время

---

[1] К. Чуковский, Люди и книги шестидесятых годов, Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 258.

[2] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 47, Гослитиздат, М. 1937, стр. 198. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

о Белинском: «Я убежден, хладнокровно рассуждая, что он был, как человек, прелестный и, как писатель, замечательно полезный; но именно от того, что он выступал из ряду обыкновенных людей, он породил подражателей, которые отвратительны» (*60*, 75).

С чтением Белинского Толстой, однако, медлил. Дружинин рекомендовал ему взяться за это еще в октябре, а 26 декабря 1856 года тот же Дружинин, гордясь своим влиянием на Толстого, сообщает Тургеневу: «Уже он понимает Лира и пил за здоровье Шекспира, читает «Илиаду», а для того, чтоб понять все наше литературное движение, собирается перечитать все статьи Белинского» [1]. Слово «перечитать» означает здесь, конечно, прочитать впервые. В литературе утвердилось мнение, что Толстой начал читать Белинского именно и только под воздействием Дружинина, исполняя его предписание. К. И. Чуковский решительно говорит, что «именно Дружинин усадил Толстого за книги Белинского» и что Толстой поступал в этом случае (как и во многих других) «по указке своего старшего друга» [2]. На самом деле это не так. Не так легко было заставить Толстого делать то, в важности чего он не был убежден сам. Что же касается Дружинина, то в важности его советов и указаний Толстой далеко не всегда был убежден; об этом свидетельствует хотя бы его запись в дневнике от 7 декабря 1856 года, то есть в разгар его «ученичества»: «Прочел 2-ю статью Дружинина. Его слабость, что он никогда не усумнится, не

---

[1] «Тургенев и круг „Современника“», стр. 202.

[2] К. И. Чуковский, Молодой Толстой. — «Звезда», 1930, № 3, стр. 165. Повторено в книге К. И. Чуковского «Люди и книги шестидесятых годов», стр. 55. Заметим кстати, что за «книги Белинского» Дружинин никак не мог усадить Толстого, потому что таких книг в 1857 году не существовало; Толстой читал статьи Белинского, очевидно, по «Отечественным запискам». К. Чуковский говорит в своем предисловии: «Статья «Как это началось» была напечатана в мало распространенной литературной газете «Читатель и писатель», выходившей когда-то в Москве (1928, № 33). То была первая статья, посвященная интересующему нас эпизоду. Через несколько времени появилась обширная работа Б. Эйхенбаума «Толстой в кругу „Современника“» («Звезда», 1928, VIII), где был изложен тот же эпизод» («Люди и книги шестидесятых годов», стр. 9). Моя статья в «Звезде» («Л. Толстой в „Современнике“») представляла собой не отдельную «обширную работу» (?), а главу из книги «Лев Толстой. Книга 1. 50-е годы», что и отмечено в сноске.

вздор ли это все» (*47*, 104). К. И. Чуковский не учел того, что осенью и зимой 1856 года Толстой деятельно переписывался с Тургеневым, некоторые мнения которого значили для него гораздо больше, чем мнения и советы Дружинина. Сильное впечатление должно было произвести на него письмо Тургенева от 16/28 ноября, в котором Тургенев, отвечая на его письмо от 15 октября, писал: «Теперь о статьях Чернышевского. Мне в них не нравится их бесцеремонный и сухой тон, выражение черствой души; но я радуюсь возможности их появления, радуюсь воспоминаниям о Белинском — выпискам из его статей, радуюсь тому, что наконец произносится с уважением его имя. Впрочем, Вы этой моей радости сочувствовать не можете. Анненков пишет мне, что на меня это потому действует, что я за границей — а что у них это, мол, теперь дело отсталое; им уже теперь не того нужно. Может быть; ему на месте виднее; а мне все-таки приятно» [1]. Толстой получил это письмо 1 декабря — и сейчас же ответил; судя по следующему письму Тургенева (письмо Толстого неизвестно), Толстой писал ему о своих отношениях с Дружининым и о статьях Дружинина против Чернышевского. Тургенев отвечал ему: «Вы, я вижу, теперь очень сошлись с Дружининым — и находитесь под его влиянием. Дело хорошее — только, смотрите, не объешьтесь и его... С нетерпением ожидаю присылки «Библиотеки для чтения» — мне хочется прочесть статью о Белинском, — хотя, вероятно, она меня порадует мало» [2].

1 января 1857 года Толстой записал в дневнике: «Проснулся в 12-м часу, получил сухое, но милое письмо от Тургенева» (*47*, 108). Это письмо было почти целиком посвящено вопросу о Белинском. «Сухим» Толстой назвал его потому, что оно написано тоном учителя. В ответ на сердитые слова Толстого о Чернышевском и направлении, взятом им в «Современнике», Тургенев писал: «Больше всех Вам не по нутру Чернышевский; но тут Вы немного преувеличиваете. Положим, Вам его «фетишизм» противен — и Вы негодуете на него за выкапывание старины, которую, по-Вашему, не следовало бы трогать, но вспомните, дело идет об имени человека, который всю жизнь был не скажу мучеником (Вы громких слов не любите),

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 43.
[2] Там же, стр. 54.

но тружеником, работником спекулятора, который его руками загребал деньги и часто себе приписывал его заслуги. (Я сам был не раз этому свидетелем); вспомните, что бедный Белинский всю жизнь свою не знал не только счастья или покоя — но даже самых обыкновенных удовлетворений и удобств; что в него за высказывание тех самых мыслей, которые стали теперь общими местами, со всех сторон бросали грязью, камнями, эпиграммами, доносами; что он смертью избег судьбы, может быть, очень горькой — неужели Вы после всего этого находите, что две-три статьи в пользу его, написанные, может быть, несколько дифирамбически — уже слишком великая награда, что этого уже сносить нельзя — что это — „тухлые яйца"?». Такая моральная постановка вопроса должна была произвести на Толстого сильнейшее впечатление: позиция Дружинина оказывалась неблагодарной и несправедливой. Но еще более сильное впечатление должна была произвести на него, неосведомленного в истории русской критики 30-х и 40-х годов, вторая часть письма. Тургенев, недовольный статьей Дружинина (в № 11 «Библиотеки для чтения»), писал: «Дружинин, между прочим, говорит, что если бы тогдашняя критика не была так беспощадно резка в отношении к Марлинскому, он бы мог поправиться — и не пропал бы. Что за детское — или, пожалуй, старческое воззрение! Как будто дело шло о том, чтобы уцелел талант Марлинского! Дело шло о ниспровержении целого направления, ложного и пустого, дело шло об разрушении авторитета, мнимой силы и величавости. Пока этот авторитет признавался — нельзя было ожидать правильного и здравого развития нашей словесности — и благодаря той статье Б⟨елинского⟩ о Марлинском — да еще двум-трем таким же — о Бенедиктове и др. — мы пошли вперед. Коли бить быка, так обухом — а Вы бы хотели ударить его палкой, да еще гуляровой водой примочить, чтобы не больно было». Прямо намекая на позицию Дружинина, Тургенев пишет: «...я еще не теряю надежды увидеть Вас разочарованным насчет элегантной и джентельменской воздержности, которая, пожалуй, очень у места в «Revue des 2 mondes» или в «Revue britannique» — но к нам не пристало, как говорится, ни к коже, ни к роже». Итак, Тургенев явно советовал Толстому отойти от Дружинина, хотя в то же время он далеко не был на стороне «Совре-

менника» и Чернышевского. В данный момент ему важно было только одно: сохранить в вопросе о Белинском позицию его ученика и последователя, не принимать участия в «ревизии» его взглядов и теорий, подчеркнуть свою верность идеям и традициям 40-х годов.

Интересны и дальнейшие слова письма, заставившие Толстого, вероятно, сильно задуматься над своим отношением к вопросу о наследии Белинского: «Кстати, знаете ли Вы, что я *целовал* имя Марлинского на обертке журнала — плакал, обнявшись с Грановским, над книжкою стихов Бенедиктова — и пришел в ужасное негодование, услыхав о дерзости Белинского, поднявшего на них руку? Вы, стало быть, видите, что сказанное им тогда казалось новизною неслыханною. Вы всего этого не застали — будучи 10-ю годами моложе нас; Вас уже встретил Гоголь, а Марлинского и tutti quanti[1] на свете в помине уже не было — потому Вы и не судья заслугам Белинского». В конце Тургенев пишет: «Это вышло как-то очень полемично»[2]. Для Толстого это «сухое» письмо было не столько полемикой, сколько уроком и нравоучением. Он должен был признать свою позицию не только в отношении к Белинскому, но и в отношении к Чернышевскому неправильной — тем более что именно в это время Чернышевский напечатал свою статью о повестях Толстого, в которых обнаружил далеко не «черствый вкус» и глубокое понимание художественной литературы. Письмо Тургенева надо рассматривать как событие чрезвычайного значения; оно имело серьезные последствия в творчестве Толстого 1857—1858 годов.

2

2 января 1857 года Толстой записал в дневнике: «Утром читал Белинского, и он начинает мне нравиться». Итак, не Дружинин «усадил» Толстого за чтение Белинского, а Тургенев, письмо которого о Белинском он получил 1 января. Далее следуют замечательные записи: 3 января — «Прочел прелестную статью о Пушкине», 4 января — «Статья о Пушкине — чудо. Я только теперь

[1] Ему подобных *(итал.)*.
[2] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 60—62.

понял Пушкина». Что это увлечение было результатом письма Тургенева, доказывается рядом фактов. 4 января в дневнике после приведенных слов записано: «Обедал у Боткина с одним Панаевым, он читал мне Пушкина, я пошел в комнату Боткина и там написал письмо Тургеневу, потом сел на диван и зарыдал беспричинными, но блаженными, поэтическими слезами. Я решительно счастлив все это время. Упиваюсь быстротой морального движенья вперед и вперед». Правда, вечером он побывал и у Дружинина, но вряд ли это можно использовать в качестве возражения — тем более что в записи от 8 января сказано: «Застал Дружинина в дыму, больше никто не пришел обедать. Удивительно, что мне с ним тяжело с глазу на глаз» (*47*, 108—110). Дружинин, конечно, не стал врагом, но отношения их явно осложнились.

Письмо Толстого к Тургеневу от 4 января 1857 года неизвестно (нет и ответа Тургенева); если оно не сохранилось, то это одна из самых досадных и грустных потерь. Можно себе представить, сколько значительного было сказано в нем и о Белинском, и о Пушкине, и о себе! Его отсутствие можно до некоторой степени заполнить только двумя письмами к Тургеневу: В. Боткина от 3 января и Е. Колбасина от 15 января. Оба они свидетельствуют о происшедшей в Толстом перемене и о том, что перемена эта связана с отходом от Дружинина. Это заметил Тургенев уже по письму Толстого от 21 декабря 1856 года (оно тоже неизвестно): «В Вас, очевидно, происходит перемена — весьма хорошая... Вы утихаете, светлеете, и — главное — Вы становитесь свободны, свободны от собственных воззрений и предубеждений» [1]. В. Боткин писал Тургеневу (3 января): «Толстой все это время здесь — ты бы не узнал его, если б увидел. Это во всех отношениях редкая натура; много сил и необыкновенное внутреннее стремление... Великий нравственный процесс происходит в нем, и все более возвращается к основным началам своей природы, которые в прошлом году так затемнены были разными житейскими дрязгами прежнего кружка и прежней колеи жизни» [2]. Е. Колбасин писал ему же (15 января): «Кстати о Толстом. Не

---

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 75.

[2] В. П. Боткин и И. С. Тургенев, Неизданная переписка. 1851—1869, изд-во «Academia», М. — Л. 1930, стр. 111—112.

имся к нему сочувствия, как к личности довольно нелепой и сумасбродной, я вовсе к нему не ходил и нарочно избегал его, несмотря на то, что он три раза был у меня и постоянно приглашал к себе. Наконец, дней десять тому назад, я таки пошел. И что же? Перед ним — лежат статьи Белинского о Пушкине. По поводу этого завязался между нами разговор, и, боже! какая славная перемена. Самолюбивый и упрямый оригинал растаял, говоря о Белинском торжественно сознался, что он армейский офицер, дикарь, что Вы задели его страшно своею — по его выражению — «непростительною для литератора громадностью сведений» и т. д. и т. д. Поклонник Дружинина сознался, что ему тяжело оставаться с Дружининым с глазу на глаз, хотя он и хороший человек, но он «не может ему прямо смотреть в глаза». Словом, он восхитил меня и порадовал, я подивился этой крепкой натуре, которая ничего не хочет принять на слово и все добывает посредством собственной критики. В добрый час, благословите этого сильного и развивающегося человека. Вы скоро его увидите, он уехал в деревню и скоро отправится за границу». Далее Колбасин рекомендует Тургеневу не хвалить Толстого в глаза: «Равнодушно-спокойный вид и невнимание к дикостям, которые он говорит, действуют на него самым отличным образом... Анненков... тоже держался этого метода, и результаты, говорит, блистательные: он вырван наконец из когтей... и кого же? прибавляет он: из когтей чернокнижника (то есть Дружинина. — *Б. Э.)*... Чернокнижник-редактор мрачен как гроза» [1].

Записями в дневнике 1857 года и приведенными цитатами из переписки 1856—1857 годов фактический материал об отношении Толстого к наследию Белинского в 50-х годах как будто и исчерпывается. Есть, правда, еще одна курьезная запись, характеризующая увлечение Толстого Белинским в январе 1857 года: «Я сказал про Белинского дуре Вяземской» (*47*, 109). Очевидно, эта Вяземская не разделяла восторгов Толстого. Этот разговор произошел в одну из «учено-литературных» пятниц у попечителя Петербургского учебного округа и председателя цензурного комитета Г. А. Щербатова — место, для беседы о Белинском мало подходящее.

[1] «Тургенев и круг „Современника"», стр. 314—315.

Есть, однако, иной материал, до сих пор не замеченный. В тот же день, когда Толстой читал статью Белинского о Пушкине («Статья о Пушкине — чудо» и пр.), а потом плакал «поэтическими слезами» (4 января), в записной книжке записано следующее: «Истина в движеньи — только. Чтобы истинно понять поэта, надо понять его так, чтобы, кроме его, ничего не видеть, и поэтому только тот, кто способен истинно понимать поэзию, может быть несправедлив к другим поэтам» (*47*, 201). Эта запись — явный след чтения Белинского. В первой фразе резюмированы, по-видимому, первые страницы начальной статьи о Пушкине — в частности, то место, где Белинский противопоставляет историю, философию и искусство математике с ее «неподвижными истинами»: «Движение математики как науки состоит не в движении ее истин, а в открытии новых и кратчайших путей к достижению неизменных результатов. В царстве математики нет случайности и произвола, зато нет и жизни; но история, философия и искусство живут, как природа, как дух человеческий, выражаемые ими, живут, вечно изменяясь и обновляясь... Кто хочет уловлять своим сознанием законы их развития, тот сам, подобно им, должен развиваться и доходить до результатов истины не в легком наслаждении апатического свойства, а в болезнях и муках рождения» [1]. Эта мысль была издавна близка Толстому как одна из основных «моральных истин», открытием которых он увлекался еще в студенческие годы. Характерно, что в этот же день он записал в дневнике о своем «моральном движеньи вперед и вперед» (*47*, 109). Что касается второй фразы (о понимании поэзии), то она представляет собой сжатое резюме одной из мыслей Белинского, составляющей центр его пятой статьи о Пушкине.

Белинский приводит слова Гёте: «Какого читателя желаю я? — такого, какой бы *меня, себя и целый мир забыл* и жил бы только в книге моей». Белинский говорит: «Некоторые немецкие аристархи оперлись на это выражение великого поэта как на основный краеугольный камень эстетической критики. И однако ж односторонность Гётевой мысли очевидна... При немецкой апатической терпимости ко всему, что бывает и делается на бе-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 7, изд-во АН СССР, М. 1955, стр. 106. В дальнейшем: Белинский, том, страница.

лом свете, при немецкой безличной универсальности, которая, признавая *всё*, сама не может сделаться *ничем*, — мысль, высказанная Гёте, поставляет искусство целью самому себе и через это самое освобождает его от всякого соотношения с *жизнью*, которая всегда выше *искусства*, потому что искусство есть только одно из бесчисленных проявлений жизни». Белинский решительно отмежевывается от этой немецкой критики, которая «всегда опирается на само искусство и на дух художника и потому исключительно вращается в тесной сфере эстетики», а «на историю, общество, словом, на жизнь — не обращает никакого внимания». Однако дальше Белинский приходит к выводу, что мысль Гёте сама по себе «имеет глубокий смысл, если ее принимать не безусловно, но как первый, необходимый акт в процессе критики». Белинский утверждает, что в качестве такого *первого* акта мысль Гёте имеет важное принципиальное значение для исследования поэта: «Всякое исследование непременно требует хладнокровия и беспристрастия, которые возможны человеку только при условии полного отрицания своей личности на время исследования. Поэтому, чтоб произнести суждение о каком-нибудь поэте, тем более о великом, должно сперва изучить его, а для этого должно войти в мир его творчества не иначе, как забыв *его, себя и все на свете»*. Подробно развив эту мысль, Белинский еще раз формулирует: «Нельзя понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием, не полюбив смотреть его глазами, слышать его слухом, говорить его языком... Это увлечение поэтом есть первый и необходимый момент в процессе его изучения. И потому нельзя в одно время изучить более одного поэта, нельзя на это время не считать его выше всех других поэтов, нельзя не утратить своей способности понимать произведения других поэтов и восхищаться ими».

Совершенно ясно, что запись Толстого — краткое резюме этой мысли Белинского; она понравилась Толстому не только сама по себе, но и в связи с дальнейшим ее развитием — с теми страницами статьи, где Белинский противопоставляет «поэтические идеи» идеям рассудочным, поэтический «пафос» — не только разуму и рассудку, но даже «страсти»: «Идеи истекают из разума; но живое творит и рождает не разум, а любовь. Отсюда ясно видна разница между идеею отвлеченною и поэтическою:

первая — плод ума, вторая — плод любви, как страсти. Но отчего же, скажут, называть это *пафосом,* а не *страстью?* Оттого, что слово «страсть» заключает в себе понятие более чувственное, тогда как слово «пафос» заключает в себе понятие более нравственное»[1]. В этих строках Толстой увидел разительное совпадение со своими взглядами, развитыми в письмах 1856 года (к Некрасову и к Е. П. Ковалевскому) — о любви и об искусстве. Не менее сильное впечатление должны были произвести на Толстого слова Белинского о том, что Пушкин «как истинный художник... владел этим *инстинктом истины,* этим тактом действительности, который на «здесь» указывал ему как на источник и горя и утешения и заставлял его искать целения в той же существенности, где постигла его болезнь»[2]. При чтении статей Белинского Толстой, конечно, не задавался теми целями, которые ставил перед ним Дружинин. Толстого меньше всего интересовал вопрос о *системе* взглядов Белинского и об их эволюции; как и в других случаях, он читал Белинского с тем, чтобы найти у него подтверждение своим мыслям или «заразиться» некоторыми его идеями для развития своих собственных замыслов. Именно поэтому так понравилась ему мысль Гёте в трактовке Белинского: «Нельзя в одно время изучить более одного поэта, нельзя на это время не считать его выше всех других поэтов, нельзя не утратить своей способности понимать произведения других поэтов и восхищаться ими». Для Толстого это было не «первым, необходимым актом в процессе критики», а поддержкой его представлений об искусстве и художнике, как они складывались в 50-х годах. В пятой статье Белинского Толстой нашел ту высокую трактовку искусства и художника, которой он не находил у современников — в том числе и у Дружинина. Пушкин предстал перед Толстым как человек, владевший «инстинктом истины» и поэтому не зависевший ни от какого учения, ни от какой «доктрины» — как образ художника, творчество которого определяется только внутренним «пафосом», порожденным не разумом и не страстью, а «любовью». Так прочитал Толстой пятую статью Белинского о Пушкине, которую и назвал поэтому «чудом».

---

[1] Белинский, т. 7, стр. 305—306, 310—312.
[2] Там же, стр. 329. Курсив мой. — *Б. Э.*

К. И. Чуковский утверждал, что увлечение Толстого статьями Белинского о Пушкине соответствовало указаниям Дружинина; доказательством служит то, что в письме к В. Боткину от 20 января 1857 года (из Москвы) Толстой писал: «Дружининские критики здесь очень, очень нравятся; Аксаковым чрезвычайно. Его вступление в критику Писемского прекрасно» (*60*, 153). К. И. Чуковский пишет: «Это «вступление в критику» заострено именно против Белинского... Заявив свою солидарность с этой статьей Дружинина, Толстой тем самым признал, наперекор увещаниям Тургенева, что он тоже считает дорогу Белинского *«ложной»* и что «Современник», ближайшим сотрудником которого он сделался именно с этого года, ему органически чужд» [1]. Если бы это было так, все было бы очень просто: Толстой был бы обыкновенным и довольно ограниченным последователем Дружинина. В действительности дело обстоит иначе уже по одному тому, что Толстой не обладал той последовательностью, которую предполагает в нем К. И. Чуковский, — ни в отношении к Дружинину, ни в отношении к «Современнику», в особенности, когда речь идет о годах 1856—1857. Это были годы метаний, годы неустойчивости и разнообразных поисков; роль Дружинина вовсе не была при этом во всех отношениях решающей. Достаточно вспомнить, что в том же январе 1857 года Толстой после беседы с Чернышевским записал: «Пришел Чернышевский, умен и горяч» (*47*, 110). Что касается «вступления в критику Писемского», вызвавшего похвалу Толстого, то к тому были некоторые причины и основания. Во-первых, Дружинин нападал в этой статье (как и в других) не на Белинского в целом, а на его взгляды и теории последних лет. Восхваляя молодых писателей (Островского, Писемского и Толстого) за их «независимость», Дружинин пишет: «Из уважения к блестящей стороне эстетических теорий Белинского мы всегда извинили бы новым литераторам, так много читавшим Белинского, некоторое пристрастие даже к слабейшим его теориям... Разве ее ⟨молодую литературу⟩ не сбивали на дорогу, чуждую для искусства, разве ей не внушали того, что цель ее — служение интересам

---

[1] К. И. Чуковский, Молодой Толстой. — «Звезда», 1930, № 3, стр. 165—166. Повторено в книге «Люди и книги шестидесятых годов», стр. 55—56.

временным и случайным, разве в ней не гасили ту любовь, без которой нет поэзии истинной, разве ее не пытались обратить в какой-то свод мизантропических умствований?» [1]. Другое дело, что Дружинин искажал систему Белинского и, говоря о нем, всегда имел в виду Чернышевского; эти «дрязги» (как выразился Боткин) в конце концов перестали интересовать Толстого. Во-вторых, письмо, в котором Толстой хвалит статью Дружинина, послано из Москвы: оно написано под впечатлением бесед с Аксаковыми, которым должна была понравиться *начальная* часть дружининского «вступления в критику Писемского», где речь идет не о Белинском, а о самобытности русской литературы. Дружинин говорит: «Пока мы не доверяли себе самим и считали себя слабыми школьниками перед остальной Европою, русская словесность шла вперед и все вперед своею неуклонною, широкой дорогою... Она доказала свое коренное русское происхождение, действуя в чисто русском духе, с тихостью, правдивостью и медленной энергией, характеризующими истинно русского человека» [2]. Такого рода суждения должны были, конечно, найти у Аксаковых полное одобрение; вполне возможно поэтому, что и Толстой называет «прекрасной» именно эту часть вступления, не связанную с вопросом о Белинском. Существенно, наконец, и то, что Дружинин ставит в этом вступлении имя Толстого рядом с именами Островского и Писемского, видя в этих трех писателях представителей «молодой литературы», свободной от «сухой дидактики». Такая оценка не могла не подействовать на Толстого: в это время он был очень чувствителен к отзывам о себе.

Итак, слова Толстого о «вступлении в критику Писемского» вовсе не свидетельствуют о его «солидарности» с Дружининым по вопросу о Белинском. Можно только сказать, что Толстого заинтересовали не поздние статьи Белинского (связанные с организацией «натуральной школы»), а его статьи о Пушкине 1843 года — и больше всего пятая статья, в которой он нашел близкое ему освещение вопросов о сущности художественного творчества. Совсем не это имел в виду Дружинин, когда реко-

---

[1] «Библиотека для чтения», 1857, № 1; А. В. Дружинин, Собр. соч., т. 7, СПб. 1865, стр. 263—265.
[2] А. В. Дружинин, Собр. соч., т. 7, стр. 259.

мендовал Толстому «ознакомиться с ходом журналистики» и «изучить теории Белинского». Характерно, что в том же письме к В. Боткину (от 20 января 1857 года) Толстой очень хвалит его статью о Фете: «Вашу статью я перечел здесь. Ежели вы не приметесь серьезно за критику, то вы не любите литературы. Есть тут (то есть в Москве. — *Б. Э.*) некоторые господа читатели, которые говорили мне, что это не критика, а теория поэзии, в которой им говорят в первый раз то, что они давно чувствовали, не умея выразить. Действительно, это поэтической катехизис поэзии, и вам в этом смысле сказать еще очень много. И именно вам» (*60*, 153). Этот отзыв имеет особый интерес потому, что месяц назад (17 декабря 1856 года) Толстой записал в дневнике: «У Боткина обедал, не похвалил его статью, он злился» (*47*, 105). Статья Боткина состоит из двух частей, как будто написанных двумя людьми, стоящими на разных позициях, — настолько противоречиво их соотношение. Первая часть статьи — гимн «практическому направлению» века, гимн Англии с ее капитализмом и индустрией. Боткин пишет: «Очевидно, что так называемые меркантильные свойства, которые недавно еще ставили в упрек Англии, более и более делаются преобладающими свойствами народов, вступающих на высоту современной цивилизации». И дальше: «Практическое направление нашего века должно радовать всякого, кому лежат к сердцу судьбы европейского общества. Это направление показывает разумный путь, на который наконец вступило это общество, показывает возмужалый, окрепший ум его. Господство пустых слов и фраз проходит, а с ними сколько вольных и невольных уз спадет с души!». При такой позиции, опирающейся на хорошую и давнишнюю осведомленность в экономической литературе, Боткин должен был бы смотреть на искусство как на пережиток или искать для него нового, прямо «практического» применения; поэзия Фета, во всяком случае, не должна была бы найти у него признание. Нечто подобное и было с ним в 1846 году, когда он, увлеченный успехами естествознания и исторической науки, напал на Белинского за его приверженность к «художественности» [1]. После революции 1848 года он ото-

[1] См. письмо В. П. Боткина к П. В. Анненкову от 20, 26 ноября 1847 года в кн.: «П. В. Анненков и его друзья», изд-во А. С. Суворина, СПб. 1892, стр. 521, 527.

шел от такого рода увлечений и выбрал путь эклектизма.

Когда-то Боткин, уже осведомленный об учении Маркса, утверждал, что первое место в общественной жизни занимают «промышленные интересы» и что «двигают массами не идеи, а интересы, но просвещают их идеи»;[1] теперь он утверждает нечто иное, опираясь уже не на Маркса, а на Карлейля: «Полагать, что наше время, потому только, что оно имеет практическое направление, должно изменить коренные свойства человеческой природы, — значит совершенно односторонне понимать ее. При всех временных преобладаниях различных стремлений, которыми исполнена история народов, — основные свойства человеческой природы постоянно одинаковы во все времена. Практический характер нашего времени есть только результат экономических условий нашего европейского общества, — а могут ли экономические отношения изменить основные свойства человеческой души?» Так Боткин 1856 года полемизирует с материализмом, с Чернышевским и с собственным прошлым. Дальше уже оказывается, что художественное творчество «бессознательно» и что в этом его главная сила: «Всякий творческий гений — тайна для себя самого: старая мысль, но тем не менее верная»[2]. В письме к Тургеневу Боткин говорит об этой своей статье: «Тебе, верно, не понравится восторженный тон ее, — да и мне самому противен он, — но я решительно не могу, говоря о поэзии и искусстве, не выйти из обыденного тона. Говоря откровенно, мне самому хотелось дать себе посильный отчет о том, что такое искусство, что такое поэзия? Ответов на это я не находил ни у кого или находил их в таких сложных построениях, в таких отвлеченностях, что невозможно было схватить предмет в его общечеловеческом виде»[3].

При первом чтении этой статьи (в декабре 1856 года) Толстой, вероятно, обратил главное внимание на первую ее часть (о «практическом направлении» века и об Англии), с которой он, конечно, не мог согласиться и которая даже должна была возмутить его (это скажется в

---

[1] «П. В. Анненков и его друзья», стр. 521.

[2] «Современник», 1857, № 1; В. П. Боткин, Соч., т. 2, стр. 353, 354, 365.

[3] В. П. Боткин и И. С. Тургенев, Неизданная переписка, стр. 110.

очерке «Из записок кн. Нехлюдова. Люцерн»). В январе 1857 года, после статей Белинского о Пушкине, он перечитал статью Боткина с иной точки зрения — как «поэтический катехизис поэзии», в общем (независимо от первой части) соответствующий его собственным настроениям и мыслям. Об этом свидетельствует один художественный замысел, увлекший Толстого в январе 1857 года и стоящий в несомненной связи с чтением Белинского. Вопрос о воздействии Белинского на Толстого оказывается, таким образом, еще не вполне исчерпанным.

3

Вопрос о сущности и значении искусства, а тем самым и об общественном положении и поведении художника, получил к середине 50-х годов чрезвычайное значение. Об этом с достаточной ясностью свидетельствуют появление диссертации Чернышевского («Эстетические отношения искусства к действительности») и возникшая вокруг нее полемика. Статья Боткина о Фете, статьи Дружинина и Анненкова, переписка этих лет и даже биографические факты говорят о том же. Толстой относится к этим вопросам со всей серьезностью — как к вопросам жизненного значения. Это видно и по его дневникам и по произведениям; именно на этой основе возникло его увлечение статьями Белинского о Пушкине и самим Пушкиным. Еще в ноябре 1856 года в дневнике появилась характерная запись, подготовляющая отход от журнальной деятельности: «Как хочется поскорее отделаться с журналами, чтобы писать так, как я теперь начинаю думать об искусстве, ужасно высоко и чисто» (47, 101). На той же основе возникает в 1856 году увлечение музыкой, которой Толстой занимался еще в юности и о которой много и часто думал. Это и естественно: вопрос о музыке и особый интерес к ней неизменно появляются в моменты обострения эстетических проблем и исканий.

Толстой вступает в петербургский музыкальный мир: посещает вечера у А. Д. Столыпина, ездит на концерты, бывает у Ф. М. Толстого (музыкального критика и композитора), знакомится с автором книг о Моцарте и Бетховене А. Д. Улыбышевым, собирает музыкантов у себя. 3 января 1857 года В. Боткин сообщил Тургеневу: «Мы

таки здесь занимаемся и музыкой: у Арк. Столыпина устроились музыкальные вечера, где играют трио Бетховена и очень хорошо... Толстой просто упивается им»[1]. В один из таких музыкальных дней Толстой познакомился со скрипачом-оркестрантом Георгом Кизеветтером, опустившимся и игравшим в публичных домах. В дневнике записано (5 января 1857 года): «Грустное впечатление. Скрыпач» (*47*, 109). Дальше следует несколько записей о встречах с этим скрипачом, среди которых особенно интересна одна (от 8 января): «Пришел Кизеветтер. Он умен, гениален и здрав. Он гениальный юродивый» (*47*, 110). Как видно по другим записям, эти слова имеют полемический смысл: они обращены против тех, кто не видел в этом скрипаче ничего, кроме жалкого пьяницы. Характерно противоречивое сочетание таких слов, как «здрав» и «юродивый». Встреча с Кизеветтером совпала с теми днями, когда Толстой, читая Белинского и Пушкина, был в особенно приподнятом состоянии — плакал «блаженными, поэтическими слезами». Кизеветтер интересует его как образ художника, противостоящий «трезвым» рассуждениям Боткина о благоприятных перспективах, которые открывает искусству новая «меркантильная» цивилизация — капитализм: «умный, гениальный и здравый» художник превращается в этих условиях в «юродивого» и гибнет. Так возникает замысел рассказа «Пропащий», прототипом для которого послужил Кизеветтер. 3 февраля 1857 года записано: «Кажется, что «Пропащий» совсем готов» (47, 113). На самом деле работа над этим рассказом затянулась до 1858 года, когда он вышел в печати под заглавием «Альберт».

В записи от 12 января 1857 года имеется первоначальная идейная заготовка к этому рассказу: «Три поэта. 1) Жемчужников есть сила выражения, искра мала, пьет из других. 2) Кизеветтер, огонь и нет силы. 3) Художник ценит и того и другого и говорит, что сгорел» (*47*, 110). Последние слова «художника» относятся, очевидно, к гибели Кизеветтера. Язык этой записи («огонь», «сила») носит на себе следы чтения Белинского. Пятая статья о Пушкине была воспринята Толстым как апология гения («инстинкт истины») против рассудочных пред-

---

[1] В. П. Боткин и И. С. Тургенев, Неизданная переписка, стр. 112.

ставлений о художественном творчестве. В статье о Фете Боткин с иронией говорит о «фантастических взрослых младенцах, праздных гуляках» [1], изображаемых романтиками; это явный намек на пушкинского Моцарта: так говорит о нем Сальери. Толстой изображает именно такого «фантастического взрослого младенца», «праздного гуляку», возвращаясь, таким образом, к Пушкину и пользуясь трактовкой Белинского, который говорит по поводу «Моцарта и Сальери»: «В лице Моцарта Пушкин представил тип *непосредственной гениальности,* которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия... Как ум, как сознание, Сальери гораздо выше Моцарта; но как сила, как непосредственная творческая сила, он ничто перед ним» [2]. Толстой берет тему Пушкина в новом варианте: его «гениальный юродивый» — Моцарт в новых общественно-исторических условиях. Его губит не Сальери, а окружающая буржуазная среда, которая не может понять и оценить подлинного гения. Связь с пушкинским Моцартом сказывается как в том, что весь рассказ идет на фоне оперы «Дон-Жуан» (в ранних редакциях подробнее, чем в окончательной), так и в том, что в первых редакциях рассказ был снабжен эпиграфом из Пушкина: «Не для корысти, не для битв» и т. д.; именно эти строки Пушкина Белинский выделяет курсивом и сопровождает следующими словами, наверно обратившими на себя внимание Толстого: «Действительно, смешны и жалки те глупцы, которые смотрят на поэзию как на искусство втискивать в размеренные строчки с рифмами разные нравоучительные мысли и требуют от поэта непременно, чтоб он воспевал им всё любовь да дружбу и пр., и которые неспособны увидеть поэзию в самом вдохновенном произведении, если в нем нет общих нравоучительных мест» [3].

Итак, в споре об искусстве и художнике Толстой предпочел вернуться к романтическим представлениям о гении, найдя себе опору в статьях Белинского о Пушкине и поняв их, конечно, по-своему — вне целой системы и ее эволюции. Некрасов имел все основания упрекнуть его в

---

[1] В. П. Боткин, Соч., т. 2, стр. 363.
[2] Белинский, т. 7, стр. 559. Курсив мой. — *Б. Э.*
[3] Там же, стр. 345.

том, что он выбрал «избитый» сюжет[1]. Толстой ответил ему, что повесть эта — не описательная и что она «по своему смыслу вся должна стоять на психологических и лирических местах»; этим он давал понять, что основа повести о музыканте — теоретическая, принципиальная. Важно отметить, что написанный одновременно с «Альбертом» очерк «Люцерн» (направленный против восхваления Боткиным капиталистической Англии) ставит вопрос об искусстве в прямую связь с развитием современной «цивилизации» в целом. Весь очерк пронизан ненавистью к англичанам — точно в пику и англоману Дружинину и поклоннику английского «меркантилизма» Боткину. Здесь видна близость Толстого к идеям утопического социализма — особенно в черновой редакции, где очерк заканчивается ссылкой на речь Руссо о вреде цивилизации и словами в духе Фурье: «А где же первобытное, prime sautier, чувство человека? — Его нет и оно исчезает по мере распространения цивилизации, т. е. корыстной, разумной, себялюбивой ассоциации людей, которую называют цивилизацией и которая диаметрально противоположна ассоциации инстинктивной, любовной» (*5,* 283). Именно в это время Толстой, увидев в Париже казнь, написал В. Боткину: «А все-таки государства существуют и еще в таком несовершенном виде. — И из этого порядка в социализм перейти они не могут. Так что же делать?» (*60,* 168). Через тридцать лет Толстой напишет социальный трактат, сделав заглавием именно этот вопрос.

Естественно ожидать, что увлечение Белинским, подготовленное перепиской с Тургеневым, послужит основанием для более тесного сближения Толстого с ним. Так и вышло. 21 февраля 1857 года Толстой приехал в Париж, а 9 марта они уехали в Дижон, где прожили неделю в одной комнате. «Со мной поехал Толстой, — писал Тургенев П. В. Анненкову, — который обрадовался случаю уединиться, чтобы привести к окончанию начатую им большую

[1] Письмо от 16 декабря 1857 года. — Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. 10, Гослитиздат, М. 1952, стр. 372. О том же по поводу «Альберта» писал Анненков Тургеневу (16 ноября 1857 года): «Старая и ложная песня! Если он не от мира сего, то надо, чтоб имел свой полный, разумный мир, отвечающий за самого себя» (Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 3, изд-во «Academia», М. 1934, стр. 72).

повесть. Несмотря на жесточайший холод, царствующий в комнате гостиницы, в которой мы остановились, холод, заставляющий нас сидеть не близ камина, но в самом камине, на самом пылу огня, — он работает усердно, и страницы исписываются за страницами. Я радуюсь, глядя на его деятельность»[1]. В приписке к этому письму Толстой сообщал, что он пишет свою повесть (очевидно — «Альберт») «с удовольствием и надеждой» (*60*, 164). Тургенев был занят в это время начатой еще в 1856 году статьей «Гамлет и Дон-Кихот». Само собой разумеется, что в период этого дижонского уединения у Толстого с Тургеневым были беседы на все волновавшие их тогда темы — и об искусстве, и о Белинском, и о Чернышевском, и о «Современнике», и о современности. 27 февраля Тургенев прочитал Толстому конспект своей статьи о Гамлете и Дон-Кихоте: «Хороший матерьял, не бесполезно и умно очень»,— записал Толстой в дневнике (*47*, 117) [2]. 1 марта записано: «Тургенев скучен. Хочется в Париж, он один не может быть. Увы! он никого никогда не любил. Прочел ему Пропащего. Он остался холоден. Чуть ссорились» (*47*, 117). Подтвердилось то, о чем Тургенев писал сестре Толстого (М. Н. Толстой) еще в 1856 году: «Он великий чудак; нам суждено любить друг друга издали, —

---

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 98.

[2] В «Юбилейном издании» (*47*, 117) эта запись напечатана так: «Т ⟨ургенев⟩ прочел конспект Г. и Ф. — хороший матерьял, не бесполезно и умно очень». В комментарии сказано (автор — В. Ф. Саводник): «Заметка эта относится к какой-то не дошедшей до нас статье Тургенева... В качестве догадки решаемся высказать предположение, что приведенные Толстым инициалы следует расшифровать: Гамлет и Фауст. Эти два произведения мировой литературы издавна интересовали Тургенева, и весьма возможно, что он решил посвятить им особую статью, в которой изложил результаты своих размышлений над ними. Впоследствии подобную параллельную характеристику литературных типов он дал в своей известной речи „Гамлет и Дон-Кихот“» (*47*, 425). С этой догадкой нельзя согласиться: никакой статьи на тему «Гамлет и Фауст» у Тургенева не было (и не могло быть), а над статьей «Гамлет и Дон-Кихот» он работал именно в 1856—1857 годах. В бумагах Тургенева (парижский архив) есть тетрадь, в которой имеется конспект этой статьи с начальной датой «11-го марта/27 февраля 1857 в Дижоне, в середу» (Тургенев, Сочинения, т. 12, стр. 534). Это и есть тот самый конспект, который 11 марта был прочитан Толстому. Буквы в его записи надо читать, очевидно, не «Г. и Ф», а «Г. и Q» (Quichotte).

а вблизи — чувствовать взаимное стеснение»[1]. 15 апреля 1857 года Тургенев в письме к Анненкову подвел итог своим впечатлениям от Толстого: «Странный он человек, я таких не встречал и не совсем его понимаю. Смесь поэта, кальвиниста, фанатика, барича — что-то напоминающее Руссо, но честнее Руссо — высоконравственное и в то же время несимпатическое существо»[2]. Этот итог был, очевидно, результатом длительных и серьезных бесед, в которых Тургенев играл роль учителя и воспитателя. В некоторой степени это ему удалось: попрощавшись с ним накануне своего отъезда в Швейцарию (27 марта), Толстой записал: «Я его очень люблю. Он сделал и делает из меня другого человека» (*47*, 112). Это очень многозначительные слова в устах Толстого; беседы с Тургеневым, при всем различии взглядов, имели для него, очевидно, громадное значение. Тургенев на время занял место Дружинина. Это сказалось не столько в поведении, сколько в творчестве.

Статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» была программной. В форме противопоставления двух «вечных» начал в человеке — скепсиса и фанатизма — Тургенев на самом деле говорил об исторической борьбе двух поколений: «людей сороковых годов» и так называемых «новых людей», то есть людей типа Чернышевского. Социальные корни этой борьбы (то есть борьбы между либералами-дворянами и революционными демократами) не казались ему решающими: он ставил вопрос в иную, внеисторическую плоскость — в плоскость психологии («характеры»), потому что исторический процесс он считал не зависящим от сознания и воли людей и даже не соответствующим их целям и идеалам. Тем самым моральное осуждение Гамлетов, как «эгоистов» и «скептиков», было в статье Тургенева только кажущимся — на самом деле «гамлетизм» оправдывался, как более высокая интеллектуальная ступень, чем «наивная» вера безумных и неистовых Дон-Кихотов. Это противопоставление, но еще не до конца осознанное, было заложено в основу «Рудина»; теперь оно было сформулировано и послужило почвой для создания «Отцов и детей» — для возвышенного, но вместе с тем трагического (притом не без иронии) изображения революционера Базарова. Весь этот ход мысли был связан

---

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 11.
[2] Там же, стр. 117.

с вопросом о Белинском и Чернышевском — недаром «Отцы и дети» были посвящены памяти Белинского. Себя самого Тургенев считал, конечно, обреченным на роль Гамлета; Белинский был для него человеком, который стал родоначальником русского «донкихотства», то есть русских революционеров, — духовным отцом Чернышевского. Эту сторону дела Тургенев (в противоположность Дружинину) прекрасно понимал — и надо думать, что именно на эту тему он много говорил с Толстым в период их дижонского уединения. Недаром статья Тургенева показалась Толстому «не бесполезной и умной очень» и надолго запомнилась ему, как одно из самых важных его произведений. После смерти Тургенева он написал письмо А. Н. Пыпину, в котором говорил о вере Тургенева «в добро — любовь и самоотвержение, выраженной всеми его типами самоотверженных, и ярче, и прелестней всего в Дон-Кихоте, где парадоксальность и особенность формы освобождала его от стыдливости перед ролью проповедника добра» (*63*, 150) [1]. Это было написано в 1884 году, когда Толстой уже открыто взял на себя именно эту роль. В его словах о статье Тургенева надо видеть след от дижонских впечатлений. Толстой понял эту статью как проповедь донкихотства. Любопытно, что вопрос о русских Гамлетах стоял и перед Толстым; еще до встречи с Тургеневым за границей Толстой в числе других замыслов записал в дневнике (от 12 января 1857 года); «Комедия. Практический человек, Жорж-Зандовская женщина и гамлет нашего века, вопиющий больной протест против всего; но безличие» (*47*, 111) [2]. Возможно, что здесь содержатся намеки на Некрасова, А. Я. Панаеву и Тургенева.

Статью о Гамлете и Дон-Кихоте Тургенев задумал еще в 1856 году, вслед за «Рудиным» и «Фаустом». Около этого времени Тургенев написал Толстому большое письмо, посвященное вопросу об их отношениях — о «неловкости», которую они оба чувствовали при встречах; Тургенев намекал при этом на разницу поколений (об этом он писал подробнее в том письме, где говорил о Белинском): «Кроме

---

[1] В этих замечательных словах скрывается намек на то, что сам Толстой считал себя свободным от этой «стыдливости» и именно в этом видел свое главное отличие от Тургенева, которого, как он говорит здесь же, всегда любил, «но после его смерти только оценил его как следует».

[2] Возможно — «бессилие».

собственно так называемых литературных интересов — я в этом убедился — у нас мало точек соприкосновения; вся Ваша жизнь стремится в будущее, моя вся построена на прошедшем... Идти мне за Вами — невозможно; Вам за мною — также нельзя; Вы слишком от меня отдалены, да и кроме того, Вы слишком сами крепки на своих ногах, чтобы сделаться чьим-нибудь последователем» [1]. Прошло три месяца — и положение изменилось: Толстой оказался (по крайней мере по мнению окружавших его) «последователем» Дружинина. Это вызвало у Тургенева досаду и ревность: он имел все основания считать себя первым и естественным кандидатом на пост «учителя», если таковой Толстому потребуется. Это ясно сквозило в письме от 8 (20) декабря 1856 года (речь идет о влиянии Дружинина): «Когда я был Ваших лет, на меня действовали только энтузиастические натуры; но Вы другой человек, чем я, — да, может быть, и время теперь настало другое» [2]. Под «энтузиастическими натурами» (Дон-Кихот) Тургенев разумел, очевидно, Белинского и Герцена. В дальнейшем усилия Тургенева были направлены на то, чтобы вырвать Толстого «из когтей чернокнижника»; важную роль в этом деле сыграла, как мы видели, его защита Белинского (и отчасти Чернышевского) от нападений Дружинина.

Итак, в дижонский период Тургенев был занят вопросом о роли Гамлетов и Дон-Кихотов — скептиков и стоиков-энтузиастов («честный скептик всегда уважает стоика», — говорит он в статье) [3]. Имя Гамлета было при этом его псевдонимом, имя Дон-Кихота — псевдонимом Белинского и его учеников. В своей статье Тургенев говорит: «Мы сказали, что одновременное появление «Дон-Кихота» и «Гамлета» нам показалось знаменательным. Нам показалось, что в этих двух типах воплощены две коренные противоположные особенности человеческой природы — оба конца той оси, на которой она вертится. Нам показалось, что все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов; что почти каждый из нас сбивается либо на Дон-Кихота, либо на Гамлета. Правда, в наше время Гамлетов стало гораздо более, чем Дон-

---

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 13.
[2] Там же, стр. 54.
[3] Тургенев, Сочинения, т. 8, стр. 191.

Кихотов; но и Дон-Кихоты не перевелись»[1]. На кого же из этих двух типов «сбивался», по мнению Тургенева, Толстой? Или, вернее, в каком из этих двух направлений старался он воспитать Толстого? Что элемент «воспитания» был в его отношении к Толстому этих лет, доказывается не только письмами 1856—1857 годов, но и приведенными выше словами самого Толстого: «Он сделал и делает из меня другого человека». Какого же человека старался «сделать» Тургенев из Толстого: Гамлета или Дон-Кихота?

4

Тургенев видел в Толстом некоторые черты, характерные для Гамлета. Гамлет «вечно возится и носится с самим собою; он постоянно занят не своей обязанностью, а своим положением... Гамлет сам наносит себе раны, сам себя терзает; в его руках тоже меч: обоюдоострый меч анализа». И еще одно: «Дон-Кихот любит Дульцинею, несуществующую женщину... А Гамлет, неужели он любит?.. внимательному читателю не стоит большого труда, чтобы убедиться в том, что Гамлет, человек чувственный и даже втайне сластолюбивый... не любит, но только притворяется, и то небрежно, что любит»[2]. В Толстом были эти черты: Тургенев недаром ставил ему в пример Белинского и говорил об «энтузиастических натурах». Он сам стал Гамлетом не сразу — в юности он пробовал стать Дон-Кихотом. Став «скептиком», он не утратил уважения к «стоикам», как это произошло с Дружининым, намеком на которого кажутся слова: «Когда распадался древний мир — и в каждую эпоху, подобную той эпохе[3], — лучшие люди спасались в стоицизм, как в единственное убежище, где еще могло сохраниться человеческое достоинство. Скептики, если не имели силы умереть — «отправиться в ту страну, откуда ни один еще путник не возвращался», — делались эпикурейцами. Явление понятное, печальное и слишком знакомое нам!»[4]. Из письма Толстого к Тургеневу, написанного из Женевы 9 апреля 1857 года (сейчас

[1] Тургенев, Сочинения, т. 8, стр. 172.
[2] Там же, стр. 176, 181—182.
[3] Тургенев явно считал свою современность «подобной» эпохе распадения древнего мира и тем самым — эпохой трагической.
[4] Тургенев, Сочинения, т. 8, стр. 191.

же после выезда из Парижа), видно, что Тургенев причислил его к людям, которые не умеют любить, то есть в этом смысле к Гамлетам. Толстой пишет Тургеневу о своих чувствах к кн. А. В. Львовой и просит сказать, «может ли случиться, чтобы такая девушка, как она, полюбила меня, т. е. под этим я разумею только то, что ей бы не противно и не смешно бы было думать, что я желаю жениться на ней. Я так уверен в невозможности такой странности, что смешно писать». Это сложное поручение сопровождается комментарием, по которому видно, какова точка зрения Тургенева на возможность любви для Толстого: «А ежели бы я только верил в эту возможность (то есть в любовь Львовой к нему. — *Б. Э.*), я бы вам доказал, что я тоже могу любить. Вы улыбаетесь иронически, безнадежно, печально. По-своему — но могу, это я чувствую». Характерно и продолжение: «Прощайте, любезный друг, но пожалуйста не старайтесь того, что я пишу теперь, подводить под общее составленное вами понятие о моей персоне. Тем-то и хорош человек, что иногда никак не ожидаешь того, что от него бывает» (*60*, 170).

Тургенев занимался «подведением» Толстого под общее понятие, то есть под те самые два «типа», о которых он писал в статье, а Толстой, видимо, протестовал против этой схемы, доказывая наличие в каждом человеке всякого рода противоречий и «неожиданностей». Тургенев видел в нем много черт «гамлетизма»: так он воспринимал и его увлечение самоанализом и психологическим анализом вообще и его отвращение к «фразе». В записке о Н. В. Станкевиче, написанной для П. В. Анненкова еще в 1856 году, Тургенев говорит: «Станкевич оттого так действовал на других, что сам о себе не думал, истинно интересовался каждым человеком и, как бы сам того не замечая, увлекал его вслед за собою в область Идеала. Никто так гуманно, так прекрасно не спорил, как он. Фразы в нем и следа не было — даже Толстой (Л. Н.) не нашел бы ее в нем»[1]. Станкевича, вместе с Белинским, Тургенев причислял, очевидно, к Дон-Кихотам — к «энтузиастическим», или «центральным», натурам, а Толстого склонен был противопоставлять им. Однако многое в Толстом решительно противоречило «гамлетизму» — и Тургенев коле-

---

[1] Тургенев, Сочинения, т. 6, стр. 394.

бался в определении его «натуры» или «типа». Ведь писал же ему П. В. Анненков (в январе 1857 года), что Толстой «способен к героизму внутренней честности или по крайней мере понимает ее в героических размерах»;[1] такого рода героизм никак не может быть присущ, с точки зрения Тургенева, Гамлету — наоборот, эта черта, характерная скорее для Дон-Кихота. Надо думать, что воспитательные усилия Тургенева были направлены на то, чтобы развить в Толстом именно эти черты — черты Дон-Кихота, скрыто присутствовавшие и в нем самом. Недаром Толстой говорил о свойственной Тургеневу «*стыдливости* перед ролью проповедника добра»; Тургенев, оставляя за собой трагическую роль Гамлета, старался, по-видимому, внушить Толстому высокое общественное значение «донкихотства» для новой эпохи — «сделать» из него человека, способного противостоять революционным демократам не в качестве «скептика» (и, значит, «эпикурейца», как Дружинин), а в качестве «стоика», проповедника добра. Образцами для этого в прошлом были Белинский и Станкевич. Однако рекомендовать Толстому совсем переродиться в Дон-Кихота, стать наивным фанатиком и энтузиастом Тургенев, конечно, не мог и не считал нужным уже по одному тому, что на историю он смотрел все-таки как на трагическую для человека мистификацию. Дело было в том, чтобы убедить Толстого в бесплодности «скептицизма» («вечно возиться и носиться с самим собою», быть постоянно занятым «не своей обязанностью, а своим положением»). Тургенев понимал, что на этом пути никакой победы над революционной демократией не могло быть. Значит, надо было быть отчасти Гамлетом и отчасти Дон-Кихотом — характерное для Тургенева половинчатое, «либеральное» решение вопроса. Для такой роли Толстой был, конечно, мало приспособлен; у него был свой исторический путь. В 50-х годах он был еще в самом его начале, когда далеко не все было ему ясно и когда было еще необходимо останавливаться и оглядываться назад, чтобы не заблудиться.

На вопросе о Станкевиче следует остановиться, поскольку он имеет прямое отношение к вопросу об увлечении Толстого Белинским.

---

[1] Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 3, стр. 65.

В декабре 1856 года П. В. Анненков сообщил Тургеневу, что он написал «довольно пространную» биографию Станкевича и отдал ее в «Русский вестник»[1]. Из письма Тургенева к Анненкову от 9 марта 1857 года (то есть сразу после «дижонского уединения») видно, что он беседовал с Толстым о Станкевиче — очевидно, в связи с вопросом о Белинском; он торопит Анненкова издать письма Станкевича: «Я уже их обещал Толстому — который будет упиваться ими, за это я ручаюсь». 3 апреля 1857 года Тургенев, прочитав биографию Станкевича, написал Анненкову: «Вы воскресили мне его светлое лицо, Вы перенесли меня во времена моей молодости, весь смысл его жизни угадан, верно, тонко передан»[2]. Вряд ли успел Толстой в это время познакомиться с биографией и письмами Станкевича; 9 апреля он уехал в Швейцарию. Отдельное издание биографии Станкевича и его писем вышло в январе 1858 года, когда Толстой был очень занят работой над своими вещами («Три смерти», «Альберт», «Казаки»). Летом он опять встречался с Тургеневым — в Ясной Поляне и в Спасском. Надо полагать, что разговоры на прежние, «дижонские» темы возобновились — и Толстой прочитал биографию Станкевича и его письма. Впечатление было потрясающим, 23 августа он пишет Б. Н. Чичерину: «Читал ли ты переписку Станкевича? Боже мой! что это за прелесть. Вот человек, которого я любил бы, как себя. Веришь ли, у меня теперь слезы на глазах. — Я нынче только кончил его и ни о чем другом не могу думать. Больно читать его — слишком правда, убийственно грустная правда. Вот где ешь его кровь и тело. И зачем? за что? мучалось, радовалось и тщетно желало такое милое, чудное существо. Зачем? ты скажешь: «затем, чтобы ты плакал, его читая». Да это я знаю и согласен, но этот ответ не мешает мне все-таки совсем из другого, более ценного, более человеческого источника спросить: зачем? и с каким-то болезненным удовольствием знать, что ничем кроме грустью и ужасом нельзя ответить на этот *зачем?* Тот же *зачем* звучит и в моей душе на всё лучшее, что в ней есть, и это лучшее мне тем не скажу дороже, а

[1] Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 3, стр. 63.

[2] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 104, 109, 118.

больнее. Понимаешь ли ты меня, мой друг?»[1] (*60*, 272—273). Толстой, как видно, заразился даже стилем Станкевича; письмо написано в необычном для него размашисто-лирическом и несколько туманном стиле: «Хочется опять умственных волнений и восторгов... хочется слушать тебя, разгадывать, даром, мгновенно ловить трудом выработанную мысль, усвоивать их, цеплять одну за другую и строить миры новые, громадные, с одной целью: любоваться на их величавость. — Ты, верно, понимаешь, что я хочу сказать». Так писали «люди сороковых годов». Через Тургенева, Анненкова и Боткина, через чтение Белинского и писем Станкевича, через «Былое и думы» Герцена[2] Толстой вошел в атмосферу «замечательного десятилетия», которое в свое время (когда он учился в Казанском университете) коснулось его сознания только некоторыми сторонами. Вопрос «зачем?» поставлен по-тургеневски: Толстой реагировал на письма Станкевича все-таки скорее как Гамлет («с грустью и ужасом»), чем как Дон-Кихот.

Пересмотр людей и традиций 40-х годов стал после Крымской войны одной из очередных задач — предметом споров, сближений, полемики и ссор. Статья Тургенева была в своей сущности трактатом на эту тему; с другой стороны, на этой же проблеме были построены «Очерки гоголевского периода русской литературы» Чернышевского. Это был не теоретический, а практический, жизненный разговор, имевший прямое отношение к злободневным и самым важным вопросам русской действительности. Я уже приводил слова Чернышевского о том, что надо оглянуться назад и спросить: «не гораздо ли более жизни в этих покойниках, нежели во многих людях, называющихся живыми?». Говоря о «покойниках», Чернышевский имел в виду прежде и больше всего Белинского, революционные традиции и заветы которого он противопоставлял либеральному «эпикуреизму» Дружинина и прочих. Но историческая сложность и парадоксальность

---

[1] О том же — в письме к А. А. Толстой (август 1858 года): «Никогда никакая книга не производила на меня такого впечатления. Никогда никого я так не любил, как этого человека, которого никогда не видал» (60, 274).

[2] В дневнике от 4 ноября 1856 года записано: «Дочел «Полярную звезду». Очень хорошо» (*47,* 98). В «Полярной звезде» печатались главы «Былого и дум».

положения заключалась в том, что дворяне-либералы вели свое происхождение тоже от 40-х годов; они были в свое время личными друзьями Белинского и считали себя прирожденными хранителями его традиций и заветов. Ревизия, предпринятая Дружининым по отношению к наследию Белинского, была им не по душе; тем самым они оказались в этом споре на стороне Чернышевского (хотя, конечно, с целым рядом оговорок). Тургенев, еще недавно проклинавший Чернышевского, радуется «воспоминаниям о Белинском, выпискам из его статей; [1] он пишет Боткину (25 октября 1856 года): «Чернышевского я бы, пожалуй, побранил за его нецеремонное обращение с живыми людьми... но дорогое имя Белинского меня подкупает — и я с сердечным умилением читал иные страницы» [2]. Анненков дает Чернышевскому сведения о Белинском и пишет Тургеневу: «Я часто навещаю Чернышевского, с которым познакомился короче». Дальнейшие слова обнаруживают деловой, тактический характер этого неожиданного сближения: «Последние его статьи произвели много говора. Он идет непреклонно по одному пути. Для него не имеет никакого значения истина — литературная, экономическая, историческая и проч. Главная цель — пособить нужде, отвечать потребности, поддержать стремление, а все остальное для него не существует... Статьи его волнуют, когда читаешь их. Это не море, а пруд Вифезда, куда этот новый ангел слетает каждый месяц, чтоб возмутить воды. Молодежь туда бросается очень охотно» [3]. Под «истиной», которая будто бы не имеет значения для Чернышевского, Анненков разумеет то, что Тургенев назвал «скептицизмом Гамлета». С точки зрения Тургенева, Чернышевский, как Дон-Кихот, именно верил в «истину, находящуюся вне отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв». Не только к Белинскому, но и к Чернышевскому относились его слова: «Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнию; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она

[1] Письмо к Л. Н. Толстому от 16 ноября 1856 года. — Тургенев, Письма, т. 3, стр. 43.
[2] Там же, стр. 23.
[3] Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 3, стр. 72.

может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле»[1]. Не был бы Тургенев исторически обречен на роль Гамлета (а эту роль он, как истый хранитель дворянских культурных традиций, считал возвышенной и ценной), он должен был бы целиком перейти на сторону Чернышевского.

Белинский был истолкован в статьях Чернышевского как явление живое, которое хорошо приходится к потребностям настоящего времени»[2]. Тем самым знамя Белинского было вырвано из рук дворянской интеллигенции («скептиков» и «эпикурейцев») и водружено над лагерем революционной демократии — над «Современником». Попытки Дружинина изменить положение не могли иметь успеха даже в либерально-дворянском лагере, поскольку они служили не к возвышению памяти Белинского, а к ее унижению. Это было не только неубедительно и неблагородно, но и тактически неправильно. В этом смысле эволюция, которая произошла у Толстого в отношении к Белинскому, очень показательна. Тургенев одержал победу над Дружининым именно при помощи Белинского. Толстой должен был признать, что в вопросе о Белинском (а значит, и в вопросе об искусстве и в вопросе о Чернышевском) Дружинин был неправ. Но удовлетвориться этим пассивным признанием было, конечно, невозможно — ни Толстому, ни Тургеневу, ни всему дворянскому лагерю. Вопрос о Белинском был в значительной степени решен — борьба вступала в новую фазу. Очередной проблемой стала фигура Станкевича[3]. О нем заговорили сразу и Тургенев (записка 1856 года), и Анненков, и Герцен (в «Былом и думах»), и Чернышевский (в «Очерках»). Особенно значительным фактом было появление биографии Станкевича, написанной Анненковым, и отрывков из его писем. Герцен изображал Станкевича как «поэта и мечтателя», который, естественно, «должен

[1] Тургенев, Сочинения, т. 8, стр. 173.

[2] Белинский, т 3, стр. 9.

[3] В «Былом и думах» (ч. 4, гл. 25) Герцен писал: «Переписка Станкевича прошла незаметно. Она появилась некстати. В конце 1857 Россия еще не приходила в себя после похорон Николая, ждала и надеялась; это худшее настроение для воспоминаний» (Собр. соч. в 30 томах, т. 9, изд-во АН СССР, М. 1956, стр. 35). Так казалось Герцену потому, что вопрос о Станкевиче, выдвинутый Тургеневым и Анненковым в связи со спором о Белинском, быстро потерял свою актуальность.

был больше любить созерцание и отвлеченное мышление, чем вопросы жизненные и чисто практические» [1]. Анненков, как бы полемизируя с ним, утверждает, что «на высокой степени нравственного развития личность и характер человека равняются положительному труду и последствиями своими ему нисколько не уступают». Развивая эту мысль, Анненков старается доказать, что деятельность Станкевича определила «воззрение и духовную деятельность целого ряда производителей» и образовала их «нравственный характер». Дальше Анненков пишет: «Но как подступить к подобному лицу, стоящему совершенно уединенно, без заметки в книжных росписях, без заслуг в формулярном своем списке, без критического или даже без всякого другого аттестата? Разумеется, легче пройти мимо такого лица, благо есть предлог во всеобщем молчании, чем вникнуть в его значение и угадать род его деятельности... Никогда формализм, еще недавно опутывавший всю деятельность современную, никогда также псевдореализм, составлявший цвет нашей литературы, не решились бы говорить о подобном лице, отличенном только даром упорной мысли, отыскивающей истину без отдыха, и даром любви, которая все открытия мысли спешит уделить близким людям». Это значило, что (по классификации Тургенева) Станкевич принадлежал к породе Дон-Кихотов; недаром Анненков вставил в свою статью слова Тургенева (из мемуара о Станкевиче, без всякой ссылки), характеризовавшие Станкевича именно как Дон-Кихота: «Причина полного, неотразимого влияния Станкевича заключалась в возвышенной его природе, в способности нисколько не думать о себе и без малейшего признака хвастовства или гордости невольно увлекать всех за собой в область идеала».

Получалось, что значение Станкевича чуть ли не выше значения Белинского — по крайней мере в том смысле, что Станкевич во многом определил и направил деятельность Белинского. Такова действительно одна из главных тенденций статьи Анненкова. Он говорит: «Деятельность человека, подобного Белинскому, конечно, ценима была Станкевичем по достоинству, но он не любил слишком резкого слова, которое, по его мнению, не вполне передает и ту часть истины, какая вызвала ее на свет. Стан-

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 томах, т. 9, стр. 18.

кевич противодействовал шуткой и советом врожденной горячности Белинского из желания открыть ему по возможности обширнейшее поприще действования, чему излишняя энергия, по его мнению, полагала препятствия». Станкевич получался, таким образом, отчасти похожим на самого Анненкова в его отношениях, например, к Чернышевскому. С особенной ясностью это проглядывает в дальнейших словах: «Станкевич не любил вообще всего, что порывисто, что носит печать одной воли человека, хотя бы и энергически настроенной к истине и добру. Так же точно Станкевич не понимал гнева в борьбе с ложным: невольное раздражение, которое он обыкновенно производит в человеке, разрешалось для него все без остатка обсуждением предмета... Станкевич был служителем истины в чистой, отвлеченной мысли, в примере своей жизни, и никогда не мог бы служить ей на буйной ярмарке современности». Эти слова не оставляют никакого сомнения: образ Дон-Кихота был, по мнению Анненкова, представлен Станкевичем в более высоком и чистом воплощении, чем Белинским. Тем самым борьба с Чернышевским и с революционной демократией при помощи Станкевича могла привести к более существенным результатам, чем борьба (явно неудавшаяся) при помощи Белинского.

Приведенные выше слова Анненкова о «формализме» и «псевдореализме», будто бы повинных в умолчании о Станкевиче, показывают, что он писал свою статью в полном сознании ее актуального смысла и значения; с полной ясностью это раскрывается в конце статьи: «Мы не можем сказать, — пишет Анненков, — в каком отношении находился бы Станкевич ко всем предметам нынешнего умственного и научного движения, но имеем право думать, что широта понимания — следствия того строгого предуготовительного труда, которому он подверг себя — не осталась бы праздною и бесполезною в виду их. Спешим прибавить, что нам нет и никакой нужды прибегать к догадкам, потому что и без них мы имеем в Станкевиче типическое лицо, превосходно выражающее *молодость* того самого поколения, которое подняло все вопросы, занимающие ныне литературу и науку, которое по мере возможности трудилось над ними и теперь начинает сходить понемногу с поприща, уступая место другим деятелям... Четверть столетия протекла уже с тех

пор, как одно поколение посреди нашего общества начало сознавать важность строгого, добросовестного служения науке, необходимость нравственных требований от себя и от других, общественное значение чистоты действий и побуждений. В преддверии этой замечательной четверти столетия является светлый образ Станкевича как представитель всего поколения»[1]. Итак, образу «нового ангела», возмущающего воды пруда Вифезды (в который молодежь бросается очень охотно), противопоставлен образ другого, светлого ангела, который «не понимал гнева» и не мог бы служить истине «на буйной ярмарке современности». Намек на Чернышевского ясен, как ясен он и в другом месте статьи, предшествующем приведенному: «Станкевич не дожил еще до многого. Прежде всего, он не дожил до заявления своих начал в обществе, а стало быть, и до встречи с тупою ограниченностию, со страстию объяснить мелкими причинами все духовные стремления человека, с невежественным скептицизмом и подозрительностию. Мы не знаем, как эта неизбежная, житейская борьба, изменившая и подорвавшая силы стольких людей, отразилась бы на его душе»[2].

Статья Анненкова (особенно ее конец) была своего рода элегией, написанной от имени «поколения сороковых годов», которое «сходит понемногу с поприща», но гордится тем, что «все вопросы, занимающие ныне литературу и науку», были подняты им. В этих словах есть упрек по адресу новых деятелей: мы, мол, подняли все эти вопросы, а нас оттесняют и обижают. Так был выдвинут Станкевич, истолкованный Тургеневым и Анненковым в качестве основного представителя их «молодости». Последствия этой статьи и изданной вместе с ней переписки оказались для них неожиданными. Против такого рода трактовки Станкевича и вообще против него выступила «Библиотека для чтения» Дружинина. В мар-

---

[1] В этих словах есть скрытая полемика с Чернышевским, который в шестой статье «Очерков» назвал Белинского «представителем» круга Станкевича и прибавил: «Мы вовсе не имеем охоты возвышать Белинского на счет кого бы то ни было — он в том вовсе не нуждается, — а только излагаем его литературную деятельность» (Чернышевский, т. 3, стр. 219, 222).

[2] «Николай Владимирович Станкевич, переписка его и биография, написанная П. В. Анненковым», М. 1857, стр. 5—7, 128—129, 235—237.

товской книге 1858 года появилась статья (И. И. Льховского), в которой жизнь Станкевича характеризуется не как «служение человечеству», а только как стремление к «всестороннему и полному наслаждению», как исключительный эпикуреизм: «Образ юноши, который приобретает и сохраняет постоянно способность поднимать и наслаждаться самыми трудными вопросами науки, выспренними идеями человечности, целомудренными и несбыточными мечтами и вместе с тем сладострастьем звуков, красотой пластических образов, прелестию женских ножек и застольных излияний, — этот блестящий, обольстительный образ не есть тип нравственного или общественного деятеля. Это — образ самой жизни во всей полноте ее возвышенных, но «эгоистических удовольствий», образ *праздничной* стороны цивилизованной жизни, существование потребляющее, а не производительное»[1]. Статью эту надо понимать как ответ на обвинение в эпикуреизме, адресованное Дружинину и Чернышевским и Тургеневым; И. Льховский был в данном случае лицом подставным — своего рода псевдонимом самого Дружинина. Это было неожиданно, но еще более неожиданной была появившаяся в «Современнике» (1858, № 4) статья Добролюбова, написанная с позиции «разумного эгоизма» — не только против моральных рассуждений И. Льховского о «пользе», но и против тургеневской проповеди «долга» и «отречения» («Фауст» и «Ася»).

Жизнь Станкевича была истолкована Добролюбовым не как проявление эпикуреизма и не как аскетическое «служение человечеству», а как осуществление принципов «разумного эгоизма», ничего порочного или противообщественного в себе не заключающего. Соглашаясь с Анненковым в том, что «простая забота о развитии в себе чувства и мысли есть уже деятельность законная и небесполезная», Добролюбов вместе с тем решительно возражает против истолкования Станкевича как мученика, проникнутого «строгим духом» борьбы за идеал: «Нас пленяет в Станкевиче именно это постоянное согласие с самим собою, это спокойствие и простота всех его действий». Дальнейшие рассуждения направлены прямо против Тургенева: «Вообще, нам кажется, что взгляд на жизнь как на тяжелый, исполненный горестей,

[1] «Библиотека для чтения», 1858, № 3, стр. 39—40.

насильственный подвиг, — взгляд этот весьма высоко ценит формальную, внешнюю сторону дела... Кажется, не того можно назвать человеком истинно нравственным, кто только терпит над собою веления долга, как какое-то тяжелое иго, как «нравственные вериги», а именно того, кто... старается переработать их в свою плоть и кровь внутренним процессом самосознания и саморазвития так, чтобы они не только сделались инстинктивно необходимыми, но и доставляли внутреннее наслаждение». И дальше: «Пора нам убедиться в том, что искать страданий и лишений — дело неестественное для человека и поэтому не может быть идеальным, верховным назначением человечества... Романтические фразы об отречении от себя, о труде для самого труда или «для такой цели, которая с нашей личностью *ничего общего* не имеет», — к лицу были средневековому рыцарю печального образа; но они очень забавны в устах образованного человека нашего времени» [1]. Это было не в бровь, а в глаз: Тургенев еще не опубликовал своей статьи о Гамлете и Дон-Кихоте, а ее основные тезисы подверглись уже иронической критике. Сомнительный (с точки зрения Чернышевского и Добролюбова) ореол «донкихотства» был снят не только с Белинского, но и со Станкевича.

5

Так завязался сложный узел отношений между либеральной дворянской интеллигенцией и революционной демократией. История втянула Толстого в этот узел: он должен был пройти через эту идеологическую «школу», чтобы выйти затем на собственный путь — стать идеологом патриархального крестьянства. Увлечение Белинским, сближение с Тургеневым, Анненковым и Боткиным, восторг перед Станкевичем (в истолковании Тургенева и Анненкова) — таков был краткий курс обучения, пройденный Толстым в 1857—1858 годах. Перед ним раскрылась вся историческая картина формирования

---

[1] Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М. 1936, стр. 67 и след; см. также стр. 599—602 (комментарий Н. И. Мордовченко). Неизвестно, читал ли эту статью Толстой; во всяком случае, он, вероятно, не знал еще, кто ее автор (подпись «— бов»).

русской дворянской интеллигенции — весь первый (дворянский) период русского освободительного движения. К указанным именам необходимо прибавить имя Герцена, интерес к которому возникает у Толстого в это время (запись в дневнике 1856 года) и растет на протяжении следующих лет. Было бы странно, если бы эта «школа» никак не отразилась на художественном творчестве Толстого. Мы видели, что «Альберт» и «Люцерн» носят на себе следы чтения Белинского и споров об искусстве, цивилизации и пр. Дело этим не ограничилось. Именно в 1857—1858 годах Толстой возвращается к давно заброшенной работе над «Казаками» — с тем, чтобы совершенно изменить сюжет и придать герою новые черты.

В редакции 1858 года «Казаки» приобретают характер культурно-исторического романа тургеневского типа, с героем, который находится в явном идейном родстве с Рудиным. Эта редакция даже начинается по-тургеневски — с точного указания даты: «В 1850 году 28 февраля была выдана подорожная» и т. д. (*6*, 245). Далее следуют две главы о прошлом Оленина — о его родителях, учении в университете, жизни в Москве и Петербурге — с широким использованием автобиографического материала. Оленин оказывается типичным молодым человеком 40-х годов — со всеми достоинствами и недостатками этой исторической породы, изученной Толстым не столько на собственном опыте (он был очень ограниченным), сколько в «школе» под руководством Тургенева. Следы чтения Белинского, Станкевича, Герцена, Тургенева, Анненкова и Чернышевского ясно видны в этих главах об Оленине. Толстой говорит: «Странно подделывалась русская молодежь к жизни в последнее царствование. Весь порыв сил, сдержанный в жизненной внешней деятельности, переходил в другую область внутренней деятельности и в ней развивался с тем большей свободой и силой. Хорошие натуры русской молодежи сороковых годов все приняли на себя этот отпечаток несоразмерности внутреннего развития с способностью деятельности, праздного умствования, ничем не сдержанной свободы мысли, космополитизма и праздной, но горячей любви без цели и предмета» (*6,* 246). Это итог чтения «Рудина», «Былого и дум» (в «Полярной звезде»), «Очерков гоголевского периода русской литературы», биографии и писем Станкевича — как по мысли, так и по языку; это, конечно,

и результат бесед с Тургеневым в Дижоне, встреч с Анненковым и Боткиным; это, наконец, след и собственного юношеского опыта, накопленного в казанский период и после него (1848—1851). С еще большей точностью и выразительностью (напоминающей язык Герцена) сформулирована трагедия русской молодежи 40-х годов в конспекте к этой редакции «Казаков»: «Отъезд из Москвы, его положение в свете, его странное Николаевское развитие, *отрицать тяжело, соглашаться нельзя, жить хочется»* (*6*, 259. Курсив мой. — *Б. Э.*). В духе Герцена написаны строки о молодости Оленина, от которых в окончательном тексте осталось немногое: «Пускай рассудители-мудрецы осуждают прошедшее молодое поколение за праздность; я люблю эту праздность людей, оглядывающихся вокруг себя и не сразу решающихся положить куда-нибудь всю ту силу, которую они вынесли из юности. Плохой юноша, выйдя на свет, не задумывался, куда положить всю эту силу, только раз бывающую в человеке. Не силу ума, сердца, образования, а тот не повторяющийся порыв, ту на один раз данную человеку власть молодости сделать из себя все, что̀ он хочет, и, как ему кажется, сделать из всего мира все, что̀ он хочет» (*6*, 248) [1]. По конспекту второй и третьей части видно, что Толстой собирался перенести дальнейшее действие романа в Тифлис и сделать Оленина любовником княгини Воронцовой: «Ищет в храбрости, в княгине Воронцовой, в игре и нет» (*6*, 260).

Вопрос о «Казаках» (и, в частности, о соотношении редакции 1858 года с чтением писем Станкевича) требует особого исследования за пределами этой статьи. Здесь важно только установить связь этой редакции и самого факта возвращения к давно прерванной работе с той умственной «школой», которую прошел Толстой в 1857—1858 годах. Под влиянием всего пережитого и передуман-

[1] Ср. в гл. 25 «Былого и дум»: «Я никогда толком не мог понять, как это обвиняют людей вроде Огарева в праздности. Точка зрения фабрик и рабочих домов вряд ли идет сюда... Меня никто не упрекал в праздности, кое-что из сделанного мною нравилось многим; а знают ли, сколько во всем, сделанном мною, отразились наши беседы, наши споры, ночи, которые мы праздно бродили по улицам и полям или еще более праздно проводили за бокалом вина?». Дальше Герцен говорит с иронией: «Станкевич, тоже один из *праздных* людей» и пр. (А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 томах, т. 9, стр. 10—11, 17).

ного за эти годы в его сознании чрезвычайно обострилась и стала первоочередной проблема соотношения «временного» (исторического) и «вечного» — проблема, которая составляла трагический центр мировоззрения и поведения Тургенева. Отсюда — и колебания и трудности в писании «Казаков»: Толстой склонялся то к эпосу (с установкой на «вечное», неизменное — на природу, на любовь, на «естественного» человека), то к общественно-историческому роману, изображающему «странное николаевское развитие» молодого человека 40-х годов. Характерны в этом смысле его записи в дневнике 1858 года, связанные с Чичериным. 20 марта: «Много я обязан Чичерину. Теперь при каждом новом предмете и обстоятельстве я, кроме условий самого предмета и обстоятельства, невольно ищу его место в вечном и бесконечном, в истории»; 30 апреля: «Нет, история холодна для меня» (*48*, 10, 14). В промежутке между этими записями — усиленная работа над «Казаками». Вслед за этим наступил момент, когда Толстой почувствовал необходимость для себя новых жизненных решений, независимых от Тургенева, Анненкова и Боткина.

О приближении этого момента свидетельствовал, в сущности, уже рассказ «Люцерн». Он не понравился никому из «учителей» Толстого. Тургенев писал ему: «Вы хотите во всем полноту и ясность — и хотите все это тотчас... идите своей дорогой и пишите — только, разумеется, не Люцернскую морально-политическую проповедь. — Боткин мне очень хвалил начало Вашего Кавказского романа. Вы пишете, что очень довольны, что не послушались моего совета — не сделались только литератором. Не спорю, может быть Вы и правы, только я, грешный человек, как ни ломаю себе голову, никак не могу придумать, что же Вы такое, если не литератор: офицер? помещик? философ? основатель нового религиозного учения? чиновник? делец? Пожалуйста, выведите меня из затруднения и скажите, какое из этих предположений справедливо. Я шучу — а в самом деле мне бы ужасно хотелось, чтобы Вы поплыли, наконец, на полных парусах» [1]. Письмо это написано не только с иронией, но и обидой на «ученика». Еще раньше Тургенев писал

---

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 169—170.

Боткину: «Я прочел небольшую его вещь, написанную в Швейцарии, — не понравилась она мне: смешение Руссо, Теккерея и краткого православного катехизиса. Он, как Геркулес, находится на перепутье; дай бог ему пойти по хорошей дороге» [1]. Под «православным катехизисом» Тургенев разумел, очевидно, напряженный характер моральных исканий Толстого, принимавший религиозный оттенок. Недаром в числе «шутливых» вопросов, обращенных к Толстому в письме, был вопрос: «основатель нового религиозного учения?». Зоркий глаз Тургенева увидел уже в «Люцерне» зародыши будущего. Боткин отвечал Тургеневу: «Православный катехизис Толстого меня тоже очень сильно озадачивает, и я не могу себе объяснить, как он так глубоко уселся в нем. Сжатость и ограниченность воззрения смущает меня, между тем как с другой стороны пытливость его и анализ идут до нелепых даже крайностей» [2]. В том-то и дело, что Толстой всегда доходил до «крайностей» — в противоположность своим либеральным учителям. Хотя он сам признал потом свой рассказ «мерзостью», но, конечно, не по тем причинам, о которых писали Тургенев и Боткин. Интересны признания И. И. Панаева в письме к Боткину: «Толстой жил у нас на даче три дня. Хороший он и умный человек, но в жизни барчонок и помещик: я бы с ним два дня не прожил. Его рассказ «Люцерн» на публику подействовал неблагоприятно. — Когда я слышал его из уст автора, читавшего с раздражением внутренним и со слезами в конце, — рассказ этот подействовал на меня сильно, но потом, когда я перечел его сам, он произвел на меня совсем другое впечатление... Нет, философствовать ему еще рано, — надо пожить и поучиться» [3]. И все же «Люцерн» был вещью очень значительной и симптоматичной, подготовлявшей выход Толстого из «школы» Тургенева: об этом говорят как самый рассказ, написанный не столько в «православном», сколько в социально-утопическом духе, так и то «раздражение» и те «слезы в конце», о которых сообщает Панаев. Без «Люцерна» Толстой не мог бы «поплыть на полных парусах», а для него и в самом деле пришло это время.

---

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 138.

[2] В. П. Боткин и И. С. Тургенев, Неизданная переписка, стр. 123—124.

[3] «Тургенев и круг „Современника“», стр. 427—428.

«Все переворотилось» в это время не только в личной жизни Толстого, но и в России. Годы промежутка между Крымской войной и крестьянской реформой шли к концу. Наступала новая эпоха — второй период освободительного движения, в котором главная историческая роль принадлежала уже не революционному дворянству (декабристы и Герцен), а революционной демократии. Либеральное дворянство 40-х годов оказалось вовсе не у дел: «Гамлеты» должны были уступить свое место «Дон-Кихотам». Что было делать Толстому? Он не принадлежал ни к тем, ни к другим. Одно стало ему ясно: учиться у Тургенева, Анненкова и Боткина было больше нечему. 12 апреля 1859 года Тургенев пишет Боткину: «Я с Толстым покончил все свои счеты... Мы созданы противуположными полюсами»[1]. Толстой уходит из литературы в Ясную Поляну — как помещик и сельский учитель. Это был поступок «шестидесятника», хотя и особого толку, — поступок, совершенно невозможный для тех «людей сороковых годов», у которых он учился в 1857—1858 годах. Толстой ставит крест на всех «трагических» проблемах жизни и истории, которыми мучил себя и его Тургенев: «Мудрость во всех житейских делах, мне кажется, состоит не в том, чтобы знать, что нужно делать, а в том, — чтобы знать, что делать прежде, а что после», — пишет он в 1860 году Е. П. Ковалевскому (*60*, 328). Это программа деятеля, враждебная позиции созерцания и «отречения». Революционные демократы не могли, конечно, быть для него опорой и заменить «школу» Тургенева, но своего рода моральным примером для него они были.

Бросая школу Тургенева, Толстой отошел от всей тактической борьбы, которую вели его учителя с Чернышевским и с «Современником». Вопрос о Белинском, вопрос о Станкевиче — все это осталось позади вместе со всем вопросом об отношении к «поколению» 40-х годов. В сознании Толстого возникала мысль о своем историческом родстве с другим «поколением», с другой эпохой. Это родство сказалось еще в повести «Два гусара» (1856) и в возникшем тогда же замысле повести о декабристе, возвратившемся из Сибири. Там, в 20-х годах, были исторические корни его моральных исканий, его социального самосознания. И среди «людей сороковых годов» был один

[1] Тургенев, Письма, т. 3, стр. 293.

человек, который мог быть ему опорой, потому что, в отличие от всех прочих, был кровно связан с дворянской революцией — с «декабризмом». Таким человеком был Герцен[1]. Он знал, что делать прежде и что после; он занимался настоящим делом, а не тактической борьбой за место в истории; он был дворянин — и демократ. Еще в 1857 году Толстой собирался ехать к нему в Лондон, но не попал. Интересно, что в светском кругу уже тогда ходили разговоры о сходстве взглядов Толстого и Герцена; А. А. Толстая писала ему 7 октября 1857 года: «На днях зашел разговор об вас; кто-то сказал, что вы, вероятно, со временем сделаетесь вторым изданием Искандера. Ох, как это меня задело за живое... Как же могут уподоблять этого тигра моему добронравному Льву. Докажите же, милый друг, что ваша цель и пряма, и свята, и чиста, а мне скажите успокоительное слово насчет Искандера. Надеюсь, что вы ему не сочувствуете»[2]. Толстой не стал ничего «доказывать»: в 1860 году он написал три главы романа «Декабристы», в 1861 году поехал к Герцену, а затем приступил к писанию «Войны и мира».

---

[1] Отрицательное отношение либералов к Герцену (и, в частности, к его оценке декабристов) особенно ярко выражено в мемуаре П. В. Анненкова «Две зимы в провинции и деревне», написанном в 70-х годах. Анненков говорит здесь очень злобно по поводу брошюры Герцена «О развитии революционных идей в России» (1850). По его словам, только Герцену («блестящему и вместе фальшивому уму») можно было принять партию Белинского, Грановского и других за революционеров в смысле европейском: «Раздувая так скромные русские, благородные и глубоко симпатичные кружки, Герцен раздувал, естественно, самого себя, но он повредил тем, кого прославлял. С него в самой публике, а не в одних только официальных сферах, стали думать, что все лепечущее, так сказать, первые склады публичной жизни, все отвергающее только мрак, неистовства, распутства и грабежи сложившейся администрации есть революция, катаклизм и анархия. Добро бы Герцен ограничился декабристами, — тех раздувать можно во все стороны, потому что они сами не знали, куда идут, откуда вышли и чего хотели, да никто и теперь этого не знает. Они желали переворота — ну и все тут. Думайте об этом что хотите, думайте очень много и думайте очень мало: это будет дело темперамента вашего, а сами декабристы тут ни при чем» (П. В. Анненков, Литературные воспоминания, стр. 541—542).

[2] «Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой», изд. Общества Толстовского музея, СПб. 1911, стр. 90.

ПУШКИН И ТОЛСТОЙ

> Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться.
>
> *Слова Л. Толстого С. А. Толстой (1873)*[1]

1

Пушкин и Лев Толстой стоят на крайних точках исторического процесса, начинающего и завершающего построение русской дворянской культуры XIX века. Пушкин — первый дворянин-интеллигент, профессиональный писатель, журналист; Толстой — последний итог этой культуры: он отрекается от кровно связанной с ним интеллигенции и возвращается к земле, к крестьянству. На первый взгляд — полная противоположность позиций и поведения. На самом деле — одна из тех противоположностей, которые сходятся, потому что смыкают собой целый исторический круг.

Корни творчества у Пушкина и Льва Толстого иногда так близки, что получается впечатление родства при всей разнице позиций. Не у Гоголя, не у Тургенева, не у Достоевского (при всей его заинтересованности некоторыми темами Пушкина), а именно у Толстого находим мы своего рода дозревание или, вернее, перерождение замыслов, тем и сюжетов Пушкина: «Евгений Онегин» и связанный с ним замысел будущего семейного романа («преданья русского семейства») – и «Война и мир» или «Анна Каренина»; «Рославлев» (отрывок) и «Русский Пелам» Пушкина — и та же «Война и мир»; кавказские поэмы Пушкина, его «Цыганы» — и «Набег» или «Казаки» Толстого; «Арап Петра Великого» — и работа Толстого над романом из петровской эпохи; «Капитанская дочка» — и «Хаджи Мурат», в черновых редакциях которого Толстой недаром вспоминает повесть Пушкина; сказки Пушкина — и народные или азбучные рассказы Толстого; наконец, «Кавказский пленник» Толстого — демонстративное и потому особенно характерное его выступление, показывающее

Статья впервые опубликована в журнале «Литературный современник», 1937, № 1, стр. 136—147. В рукописи дата: 21—23 ноября 1936 года. — *Ред.*

[1] «Дневники С. А. Толстой, 1860—1891», изд-во М. и С. Сабашниковых, М. 1928, стр. 35.

близость или родство корней. Что касается «Анны Карениной», то, как это видно будет ниже, Толстой писал этот роман с ясным ощущением своего литературного родства с Пушкиным.

Родство это заложено только в корнях, но установить и осмыслить его очень важно для понимания и Пушкина и Толстого. Они — точно растения, растущие из одного корня, но в противоположных направлениях; Толстой — корнеплод, а Пушкин — цветущее дерево.

Вопрос о Пушкине и Толстом был когда-то частично поставлен К. Леонтьевым — страстным реакционером, но не лишенным проницательности критиком. Он тенденциозно противопоставил Пушкина Гоголю и делил всех русских писателей на «испорченных» и «не испорченных» Гоголем, причем Толстой оказывался среди вторых, хотя и с некоторыми оговорками. Но если оставить в стороне эти его общие публицистические тенденции и выпады, а взять только частные наблюдения, касающиеся художественного метода Толстого, то в них есть много верного и точного.

В книге «О романах Л. Н. Толстого» (написана в 1890 году, но задумана еще в 70-х годах) Леонтьев писал:

«Позволю себе вообразить, что Дантес промахнулся и что Пушкин написал в *40-х* годах большой роман о 12-м годе. *Так ли* бы он его написал, как Толстой? *Нет, не так.* Пусть и хуже, но не так. Роман Пушкина был бы, вероятно, не так оригинален, не так субъективен, не так обременен и даже не так содержателен, пожалуй, как «Война и мир»... анализ психический был бы не так «червоточив», придирчив в одних случаях, не так великолепен в других; фантазия всех этих снов и полуснов, мечтаний наяву, умираний и полуумираний не была бы так *индивидуальна*, как у Толстого; пожалуй, и не так тонка или воздушна, и не так могуча, как у него, но зато возбуждала бы меньше сомнений... Философия войны и жизни была бы у Пушкина иная и не была бы целыми кусками вставлена в рассказ, как у Толстого... И герои Пушкина и *в особенности он сам от себя*, где нужно, говорили бы *почти тем языком, каким говорили тогда*, т. е. более простым, прозрачным и легким, *не густым, не обремененным, не слишком так или сяк раскрашенным*, то слишком грубо и черно, то слишком тонко и «червлено», как у Толстого... Пушкин о 12-м годе писал бы вроде того, как написаны у него «Дубровский», «Капитанская дочка» и «Арап Петра Ве-

ликого»... Восхищаясь этим несуществующим романом, мы подчинялись бы, вероятно, *в равной мере* и гению автора и *духу* эпохи. Читая «Войну и мир» тоже с величайшим наслаждением, мы можем, однако, сознавать очень ясно, что нас подчиняет не столько *дух эпохи, сколько личный гений* автора; что мы удовлетворены не «веянием» места и времени, а своеобразным, ни на что *(во всецелости)* не похожим смелым творчеством нашего современника» [1].

Эти сравнительные наблюдения методов и стилей очень верны. Пушкин и Толстой сходны и различны, как две зари — как восход и закат. Краски заката пышнее, ярче, гуще, но болезненнее, парадоксальнее, а иногда и грубее. Искусство Толстого было в основе своей, конечно, искусством закатным: оно было вдохновлено дисгармонией — противоречиями и расколом общественного и индивидуального сознания, тогда как в основе пушкинского творчества, несмотря на трагические противоречия его личной жизни, лежала полнота и цельность исторического сознания. Это сказывается уже хотя бы в том, что у Пушкина было органическое и совершенно реальное ощущение исторического процесса и его законов — была *вера в историю,* тогда как у Толстого именно этого, самого важного, самого плодотворного для творчества ощущения не было. Сказывается эта разница, конечно, и на методе и на отношении к слову. Стиховое слово Пушкина, рожденное чувством полного обладания, полного равновесия между смыслом и выражением, было чуждо Толстому. К лирике Пушкина и даже вообще к его стиху Толстой был глух. И это вовсе не потому, чтобы он был глух к стихам вообще — нет, он очень любил, например, стихи Фета, а о стихах Тютчева говорил просто с пафосом. В. Лазурский описывает свой разговор с Толстым о русской поэзии:

«По моему мнению (говорил Толстой), Тютчев — первый поэт, потом Лермонтов, потом Пушкин. Вот видите, какие у меня дикие понятия... Так не забудьте же достать Тютчева. *Без него нельзя жить...* Сила Пушкина, по моему мнению, главным образом в его прозе. Его поэмы — дребедень и ничего не стоят. Тютчев как лирик несравненно глубже Пушкина» [2].

---

[1] К. Леонтьев, О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние, М. 1911, стр. 125—128.

[2] В. Лазурский, Воспоминания о Л. Н. Толстом, М. 1911, стр. 45—46. Курсив мой. — *Б. Э.*

Понятия действительно «дикие», но не случайные, не просто вздорные, а имеющие свои исторические основания. В Толстом, при всей кажущейся прямолинейности и даже примитивности многих его суждений, была утонченность, характерная для эпохи приближающегося декаданса, утонченность, требующая особых смысловых акцентов, особой эмоциональной раскраски. Толстому уже нужны были нажимы, выкрики, а стихи Пушкина строились на обратном принципе — на равновесии, на гармонии элементов, на полном и ровном звучании их.

От всей лирики Пушкина в сознании Толстого осталось на всю жизнь только одно стихотворение — «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день»). Это, конечно, самое «толстовское» стихотворение Пушкина, но и в нем Толстого не вполне удовлетворяла последняя строка: «В последней строке я только изменил бы так, вместо строк *печальных*... поставил бы: строк *постыдных* не смываю»[1]. Вот он, этот нужный Толстому эмоциональный нажим, превращающий трагическое, но вместе с тем совершенно гармоническое по стилю стихотворение в запись дневника, в «исповедь», в публичное покаяние раздираемого противоречиями человека.

2

«Его поэмы — дребедень и ничего не стоят», — говорит Толстой в 90-х годах о поэмах Пушкина. Но среди этих «ничего не стоящих» для Толстого поэм была одна, которая раньше, в 50-х и в начале 60-х годов, сильно привлекала его внимание — и именно та, в которой есть нечто похожее на раскол сознания, что-то «толстовское».

Летом 1854 года, находясь в Бессарабии, Толстой прочитал «Цыган» и записал в дневнике: «В Пушкине... меня поразили Цыгане, которых, странно, я не понимал до сих пор» (*47*, 10). Понятно, что уход Алеко от культуры, его разочарование в городской жизни, где

...люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 34, Гослитиздат, М. 1953, стр. 346. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей —

понятно, что все это, вместе с заключительным «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», должно было «поразить» Толстого сходством с его собственными мыслями и настроениями.

В 1856 году (отмеченном вообще особенным повышением интереса Толстого к жизни и творчеству Пушкина) он перечитывает Пушкина и записывает: «Цыгане прелестны, как и в первый раз, остальные поэмы, исключая Онегина, ужасная дрянь» (*47*, 79). В это время он уже работал над «Казаками» — и связь этой повести с «Цыганами» несомненна. Оленин — новый вариант Алеко. Его письмо развивает те самые мысли, которыми в поэме Алеко делится с Земфирой: «Коли бы вы знали (у Пушкина та же форма: «Когда б ты знала»), как мне мерзки и жалки вы в вашем обольщении! Как только представятся мне, вместо моей хаты, моего леса и моей любви, гостиные, эти женщины с припомаженными волосами».

Но вместе с тем это уже вовсе не тот традиционный романтический сюжет, одним из образцов которого является поэма Пушкина. Работая над «Казаками», Толстой записал, между прочим, в дневнике: «Не могу писать без мысли. А мысль, что добро — добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо, — недостаточны» (*47*, 152). Это уже явный спор с Пушкиным и борьба с ним: слова: *«что те же страсти везде»* — явная цитата из «Цыган». Толстому нужен более осязательный, более тенденциозный, более насущный вывод — и он бьется над его прояснением.

Сюжет «Цыган», имеющий свою длинную традицию (европеец среди дикарей), подвергается у Толстого своего рода пародированию и выворачивается наизнанку. Марьяна оказывается неприступной; Оленин смешон в своей роли влюбленного «интеллигента», не уверенного в собственных чувствах; наконец, роль традиционного отца или старца, произносящего заключительное нравоучение (ср. старика в «Цыганах»), передана бродяге Ерошке, который говорит как раз обратные слова и дает Оленину уроки смелости и решительности. Вместо слов пушкинского старика: «Оставь нас, гордый человек!» — слова

Ерошки: «Так разве прощаются? Дурак, дурак!.. Ведь я тебя люблю, я тебя как жалею».

Правда, это финал не всей повести, а только первой ее части; Толстой работал над ее продолжением — и там Оленин должен был победить упорство Марьяны. Но характерно, что это продолжение не состоялось: Толстой охладел к сюжету, потому что он уже не вмещал тех мыслей, которые были ему важны. Интересно, что в тех же «Казаках» попутно разоблачена романтика кавказских поэм — жест в сторону Пушкина, Марлинского и Лермонтова вместе:

«Совсем иначе, чем он воображал, представился ему Кавказ. Он не нашел здесь ничего похожего на все свои мечты и на все слышанные и читанные им описания Кавказа. — „Никаких здесь нет бурок, стремнин, Амалат-беков, героев и злодеев,— думал он,— люди живут, как живет природа: умирают, родятся, совокупляются, опять родятся, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают“» и т. д.

В годы 1856—1857 Толстой с особенным вниманием занимался Пушкиным — и не случайно. Это было время ожесточенных споров о пушкинском и гоголевском направлении — время полемики между «Современником» и «Библиотекой для чтения», между Чернышевским и Дружининым. В эти же годы вышло первое полное собрание сочинений Пушкина под редакцией П. В. Анненкова, подлившее масла в огонь. Толстой написал тогда повесть «Два гусара», в которой явно отдавал предпочтение «временам Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных» и рисовал фигуру Турбина-отца, человека пушкинской эпохи. Приняв участие в полемике, Толстой временно стал на сторону Дружинина, руководившего тогда его литературными работами. Он оказался среди защитников «чистого искусства», провозглашавших Пушкина своим родоначальником, учителем и вождем.

В 1856 году Толстой записывает в дневнике: «Прочел Дон-Жуана Пушкина. Восхитительно. Правда и сила, мною никогда не предвиденная в Пушкине» (*47*, 78). Это, конечно, отклики полемики и бесед с Дружининым и Анненковым; в том же году он «с наслаждением» читает биографию Пушкина, составленную Анненковым. В январе 1857 года он читает статью Белинского о Пушкине

и записывает: «Статья о Пушкине — чудо. Я только теперь понял Пушкина» (*47*, 108).

Большую роль в этом повороте к Пушкину сыграл Тургенев, тоже взявший на себя роль мэтра в отношении к «дикарю» и «автодидакту» Толстому. В это время уже назревал конфликт между Тургеневым и «Современником» — и вопрос о Пушкине приобретал для него сугубо принципиальное значение. Именно под влиянием бесед с Тургеневым за границей Толстой задумывает повесть о гениальном музыканте, гибнущем из-за не понимающей искусства толпы («Альберт»), повесть, которую он с трудом дописал и которую Некрасов с большой неохотой напечатал в «Современнике». Эпиграфом к этой повести Толстой поставил слова Пушкина, явно направляя их против Чернышевского:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв, —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Это пушкинское «мы» звучало здесь полемично и партийно: «мы» — то есть настоящие художники, понимающие высокое искусство, как Тургенев, как Дружинин, как Толстой. Но замечательно, что при дальнейшей переработке повести (после резкого отзыва о ней Некрасова в письме к Толстому) эпиграф был снят и повесть появилась в «Современнике» без него.

Но дело все-таки кончается тем, что Толстой порывает с «Современником» и переходит в «Русский вестник» Каткова. В это самое время он вступает в члены Общества любителей российской словесности и, по заведенному обычаю, произносит речь, в которой объявляет себя сторонником «изящной словесности», а не той «политической» или «изобличительной» литературы, которая уже сделала свое дело.

«В последние два года (говорил Толстой в этой своей программной речи) мне случалось читать и слышать суждения о том, что времена побасенок и стишков прошли безвозвратно, что приходит время, когда Пушкин забудется и не будет более перечитываться, что чистое искусство невозможно, что литература есть только орудие гражданского развития общества и т. п.» (*5*, 271).

Около этого же времени в дневнике появилась характерная запись: «Политическое исключает художественное,

ибо первое, чтобы доказать, должно быть одностороннее» (*48*, 10).

«Альберт» — чуть ли не единственная у Толстого фальшивая вещь, записанная с чужих слов, произнесенная не своим голосом. Именно на ней Толстой сорвался, как срываются певцы на фальцетах. «Семейное счастье» он уже сам объявил фальшью — и, взволнованный, раздраженный, смущенный, ушел из литературы: скрылся в яснополянскую сельскую школу. Не прошло и трех лет со времени речи в Обществе любителей российской словесности, как он начинает метать громы и молнии против той самой художественной литературы, защитником и представителем которой он себя объявил. И некоторые из этих громов и молний задевают Пушкина.

В руках Толстого теперь новое орудие — народное творчество. Лубочную картину, изображающую Иоанна Новгородского и черта в кувшине, он ставит выше картины Иванова. Говоря о художественных потребностях народа, он заявляет:

«Лучшее произведение нашей поэзии, лирическое стихотворение Пушкина, представится набором слов, а смысл его — презренными пустяками... Я убедился, что лирическое стихотворение, как, например, «Я помню чудное мгновенье», произведения музыки, как последняя симфония Бетховена, не так безусловно и всемирно хороши, как песня о «Ваньке-клюшнике» и напев «Вниз по матушке по Волге», что Пушкин и Бетховен нравятся нам не потому, что в них есть абсолютная красота, но потому, что мы так же испорчены, как Пушкин и Бетховен, потому что Пушкин и Бетховен одинаково льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости» (*8*,113—114).

Вырвавшись из плена Дружининых и Тургеневых, Толстой оказался не «человеком сороковых годов», каким они хотели его сделать, а «шестидесятником», хотя и своеобразного толку. Поэзия Пушкина была отодвинута в сторону — и так осталась до конца. Ничего, кроме «Воспоминания» (и то в собственной интерпретации), от лирики Пушкина в сознании Толстого не сохранилось. А что до поэм, то они — «дребедень и ничего не стоят».

Но отношение Толстого к прозе Пушкина было несколько иное и несколько более сложное.

3

В начале 70-х годов Толстой в беседе с С. А. Берсом говорил, что «лучшие произведения Пушкина те, которые написаны прозой» [1]. В. Лазурскому он говорил в 90-х годах: «Сила Пушкина, по моему мнению, главным образом в его прозе». Но эта оценка прозы Пушкина составилась не сразу.

В 1853 году, во время работы над «Записками маркера» и «Отрочеством», Толстой записал в дневнике (первая вообще запись о Пушкине):

«Я читал Капитанскую дочку и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» (*46*, 187 — 188).

Эта замечательная запись обнаруживает в Толстом большую ясность и точность теоретического сознания. «Подробности чувства» — это тот самый психологический анализ, который воцарился в это время в русской прозе и вытеснял собою как старую сюжетную «светскую повесть», так и «физиологические» жанры натуральной школы. Это та самая «мелочность» в разработке душевной жизни персонажей, о которой Толстой неоднократно упоминает в своем раннем дневнике, противопоставляя ее «генерализации», то есть обобщениям.

Понятно, что на фоне этой новой художественной системы повести Пушкина показались Толстому «голыми как-то». Никаких психологических противоречий, никакой «диалектики души», заставляющей персонажей Толстого говорить одно, а думать в это же время другое, противоположное, у героев Пушкина нет. Психологическая раскраска, тот самый «червоточивый» анализ, который отметил Леонтьев в «Войне и мире», кажется Толстому по праву (справедливо) основным методом новой прозы. Его произведения 50-х и 60-х годов идут в этом смысле мимо пушкинской прозы, хотя в исходных пунктах, в корнях, сближаются именно с Пушкиным.

Надо сказать, что самый *принцип* изображения человека даже в этих произведениях Толстого восходит к

---

[1] С. А. Берс, Воспоминания о графе Л. Н. Толстом, Смоленск, 1893, стр. 37.

Пушкину. Во всей литературе, связанной с принципами натуральной школы и ее главы Гоголя (в том числе и у Достоевского), человек изображается как тип: он наделяется резкими, определенными чертами, сказывающимися в каждом его поступке, в каждом слове — даже в фамилии. Не только Чичиковы и Ноздревы, но и Раскольников, и Свидригайлов, и Карамазовы носят свои фамилии не как простые условные обозначения, а как характерные и характеризующие их прозвища. Совсем иное — Пьеры, Андреи и Наташи Толстого: это семейные обозначения индивидуальностей, с которыми читатель знаком интимно, которых он ощущает в той или иной степени похожими на себя. Это не типы, ограниченные узкими пределами своей общественной среды или профессии, и даже не характеры, так или иначе замкнутые кругом отведенных им по психологической норме чувств и переживаний, а очень свободно переходящие от одних чувств и мыслей к другим индивидуальности, не отгороженные друг от друга никакими сложными перегородками, — «текучие», как любил говорить Толстой о людях.

Этот принцип «текучести» приводит нас скорее всего именно к Пушкину. Ближайшая родственница Наташи Ростовой, конечно, Татьяна Ларина — недаром имя Татьяны, как и Наташи, говорит нам гораздо больше, чем ее фамилия. Турбин-отец в «Двух гусарах», Пьер, Андрей, Долохов в «Войне и мире» — это всё люди, литературные предки которых имеются у Пушкина. Кстати: Толстой сам указал на отличие своих произведений от произведений Пушкина, тем самым допуская возможность исходных общих принципов. По словам С. А. Берса, Толстой видел разницу в том, что «Пушкин, описывая художественную подробность, делает это легко и не заботится о том, будет ли она замечена и понята читателем; он же (Толстой) как бы пристает к читателю с этою художественною подробностью, пока ясно не растолкует ее» [1]. Это, в сущности, те самые нажимы и акценты, о которых я говорил вначале, — та самая «закатность» и утонченность, которая из прозы Толстого перешла уже как надоедливый и рассудочный прием в прозу символистов.

[1] С. А. Берс, Воспоминания о графе Л. Н. Толстом, стр. 37.

Однако Толстой сам не сразу заметил и осознал свое историческое родство с Пушкиным. В 60-х годах проза Пушкина подвергалась у Толстого той же критике, как и поэзия. Он попробовал прочитать своим яснополянским ученикам «Гробовщика», и рассказ показался скучным: «Я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными» (*8*, 59). Формулировка, конечно, несколько наивная: что значит «правильно построенная» повесть? Но Толстой и не осуждает здесь Пушкина, как он осуждал его за поэмы («дребедень»), а только приходит к выводу, что для новых задач, связанных с требованиями народа, Пушкин устарел.

Толстой согласен, что Пушкин был высшей точкой определенного периода; после Пушкина эта волна или парабола (как он пишет Страхову в 1872 году) пошла книзу и ушла под землю:

«Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст, а Пушкинский период умер совсем, сошел на нет... Счастливы те, кто будет участвовать в выплывании. Я надеюсь» (*61*, 275).

Тогда же, в пылу увлечения народным языком и творчеством, Толстой писал Страхову:

«Бедная Лиза ⟨повесть Карамзина⟩ выжимала слезы и, ее хвалили, а ведь никто никогда уже не прочтет, а песни, сказки, былины — все простое будут читать, пока будет русский язык... Даже Пушкин мне смешон, не говоря уж о наших элукубрациях; а язык, которым говорит народ и в котором есть звуки для выражения всего, что только может желать сказать поэт, — мне мил» (*61*, 278).

К этому периоду и относится рассказ «Кавказский пленник» — решительная попытка вырваться из старых традиций и своего рода демонстрация против Пушкина. От широких живописных полотен и этюдов Толстой переходит к «рисункам карандашом без теней» (*61*, 274), — так он определил сам жанр таких вещей. Никаких «подробностей чувства», которыми щеголяет литература, никаких прикрас и преувеличений — и никаких «черкешенок» и неправдоподобных страстей. Это почти пародия на поэму Пушкина. Толстой демонстрирует, что тот же самый сюжет (русский офицер в плену на Кавказе) можно рассказать просто, коротко и вместе с тем увлекательно.

Однако эта демонстрация менее всего могла относиться к прозе Пушкина. Скорее наоборот: этот «рисунок карандашом без теней» стоит ближе к пушкинской прозе, чем прежние вещи Толстого, «так или сяк раскрашенные», по выражению Леонтьева. Уже одно то, что рассказ этот построен именно на «интересе самых событий», приближает его к повестям Пушкина. Можно предвидеть, что при таком повороте проза Пушкина должна будет еще очень и очень пригодиться Толстому.

И действительно: не прошло и года, как Толстой взялся за писание «Анны Карениной», отложив на время сказки и былины и как бы забыв о своих намерениях совершенно порвать с литературными традициями и литературным языком. Нужно было подвести итог своему литературному прошлому и произвести с ним расчет. И вот тут-то Пушкин оказался необходимым.

19 марта 1873 года С. А. Толстая записала в своем дневнике, что Толстой начал писать новый роман:

«И странно он на это напал. Сережа ⟨сын⟩ все приставал ко мне дать ему почитать что-нибудь старой тете вслух. Я ему дала «Повести Белкина» Пушкина. Но оказалось, что тетя заснула, и я, поленившись идти вниз, отнести книгу в библиотеку, положила ее на окно в гостиной. На другое утро, во время кофе, Л. взял эту книгу и стал перечитывать и восхищаться. Сначала в этой части (изд. Анненкова) он нашел критические заметки и говорил: «Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться». Потом он перечитывал вслух мне о старине, как помещики жили и ездили по дорогам, и тут ему объяснился во многом быт дворян во времена и Петра Великого, что особенно его мучило; но вечером он читал разные отрывки и под влиянием Пушкина стал писать» [1].

Интересно указание С. А. Толстой на то, что Толстой сначала просмотрел «критические заметки» Пушкина и по поводу их сказал, что он учится у Пушкина. Среди этих критических статей и заметок многое действительно должно было казаться Толстому близким, важным и сохраняющим свое значение. Приведу один пример. В статье о Баратынском Пушкин пишет:

«У нас литература не есть потребность народная. Писатели получают известность посторонними обстоятель-

[1] «Дневники С. А. Толстой. 1860—1891», стр. 35—36.

ствами. Публика мало ими занимается. Класс читателей ограничен, и им управляют журналы, которые судят о литературе как о политической экономии, о политической экономии как о музыке, т. е. наобум, понаслышке, без всяких основательных правил и сведений, а большею частию по личным расчетам» [1].

Это ведь очень близко к тому, о чем Толстой писал в своих педагогических статьях 60-х годов или в письмах к Страхову 1872 года. «Мысли на дороге» тоже должны были очень привлекать внимание Толстого.

Судя по словам С. А. Толстой, весь этот вечер, когда старая тетя заснула под чтение «Повестей Белкина», прошел у Толстого под знаком Пушкина: он читал вслух «разные отрывки». Интересно, что именно отрывки: как будто именно в замыслах Пушкина, в начатых им вещах Толстой надеялся найти что-нибудь важное для своей новой работы. И кое-что он действительно нашел.

Первый набросок «Анны Карениной» был начат словами: «Гости после оперы съезжались к молодой княгине Врасской». Это явно воспроизводит начало пушкинского отрывка: «Гости съезжались на дачу графини». Но дело не только в этих первых словах: весь этот набросок, вошедший потом в измененном виде в главу VI второй части «Анны Карениной», написан по следам Пушкина [2]. Запись С. А. Толстой дополняется еще свидетельством Ф. И. Булгакова (вероятно, со слов Т. А. Кузьминской): пробежав первую строчку отрывка «Гости съезжались на дачу», Толстой «невольно продолжал чтение. Тут в комнату вошел кто-то. „Вот прелесть-то! — сказал Лев Николаевич. — Вот как надо писать. Пушкин приступает прямо к делу. Другой бы начал описывать гостей, комнаты, а он вводит в действие сразу" [3].

Известно, что работа над «Анной Карениной» связана с Пушкиным еще тем, что некоторые черты наружности Анны взяты Толстым с дочери Пушкина, Марии Александровны Гартунг, с которой Толстой познакомился в Туле.

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7, изд-во АН СССР, М. — Л. 1949, стр. 222. В дальнейшем: Пушкин, том, страница.

[2] См. публикацию Н. Гудзия в «Красной нови», 1935, № 11.

[3] Ф. И. Булгаков, Граф Л. Н. Толстой и критика его произведений, русская и иностранная, 3-е изд., изд-во М. О. Вольфа, СПб. 1899, стр. 86.

В черновом наброске указанной выше главы вместо фамилии Карениной мелькает даже фамилия Пушкиной; Аня или Анастасья Аркадьевна Пушкина — так названа Анна Каренина.

Итак, несомненно, что «Анна Каренина» была начата при непосредственном воздействии прозы Пушкина — его стиля, его манеры. Но этого мало. Поскольку «Анна Каренина» продолжала или, вернее, заканчивала линию семейного романа, постольку в этом романе чувствуются историко-литературные связи с «Евгением Онегиным» — произведением, которое Толстой, при всем своем равнодушии к поэмам Пушкина, всегда выделял. Тут дело идет, конечно, уже не о прямом воздействии, не о «влиянии», а об естественном историческом родстве. На наших глазах происходит то историческое дозревание или перерождение, о котором я говорил вначале. Сочетание города и деревни, на котором построен роман Пушкина, повторяется у Толстого, но с особым идеологическим и эмоциональным нажимом именно на деревню. Анна и Кити вместе с Вронским и Левиным на балу дают новый поворот пушкинской сцене ссоры Онегина с Ленским. Даже сон Татьяны откликнулся в «Анне Карениной», но в каком перерожденном, почти неузнаваемом виде! Он превратился в ужасный, почти мистический кошмар, предрекающий гибель Анны: здесь на место Пушкина встал Шопенгауэр.

И наконец — еще одно. Стоит читателю представить себе дальнейшую жизнь пушкинской Татьяны — Татьяну замужем за нелюбимым мужем, как тотчас «Анна Каренина» начинает выглядеть своего рода продолжением и окончанием «Евгения Онегина». Биография пушкинской Татьяны кончается словами: «Но я другому отдана и буду век ему верна». Но кончается ли этим биография героини русского семейного романа? Конечно, нет. Измена неизбежна — и в романе Толстого перед нами как бы раскрывается эта ее роковая судьба. В таком случае и перерождение наивного девического сна Татьяны в мистический кошмар Анны кажется логически оправданным. Вронский — второй Онегин, более примитивный, но зато более решительный. Самая фамилия Вронского явно восходит к литературе 30-х годов — к «светской повести». Он — такое же историческое перерождение Онегина, как Анна — перерождение Татьяны.

Можно думать, что и заглавие романа = «Анна Каренина» (до того было заглавие «Два брака») — явилось у Толстого как бы в ответ на заглавие пушкинского романа. Типовое родство этих двух заглавий, по-видимому, не случайно.

4

Указание С. А. Толстой на связь между «Анной Карениной» и прозой Пушкина находит себе подтверждение в одном интересном документе — в письме к Е. Г. Голохвастову, написанном в марте 1873 года, то есть в самом начале работы над романом. Толстой пишет:

«Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу — прочтите сначала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение» (*62*, 22).

Итак, воздействие пушкинской прозы в период писания «Анны Карениной» не ограничилось тем вечером, о котором записала в дневнике С. А. Толстая. Отвечая С. А. Рачинскому на его суждение о романе, Толстой писал: «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок» (*62*, 377).

Эта архитектурность «Анны Карениной» была, между прочим, результатом изучения Пушкина. Но не одна архитектурность.

Цитированное выше письмо к Голохвастову имеет замечательное продолжение, над которым придется еще много подумать. Толстой говорит вслед за приведенными выше словами:

«Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение даровитых, но не гармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к

работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область, и если возбуждает к работе, то безошибочно».

Здесь Пушкин взят Толстым уже вне злобы дня — вне вопроса о новых задачах литературы, а теоретически, как образец, на котором нужно учиться независимо от тех или иных точек зрения. Толстой почувствовал в Пушкине самую основную черту его искусства — «гармоническую правильность распределения предметов», то есть полное равновесие стиля и жанра, отсутствие «раздражающих» нажимов и попыток освободиться от сковывающих свободу цепей искусства — попыток, которые обнаруживают только недостаточную силу обладания. Он почувствовал в Пушкине полную власть над «предметами поэзии», придающую его произведениям такую внутреннюю устойчивость, такую организованность.

В устах Толстого — особенно если смотреть на него только в те моменты, когда он «бьет стекла» (как он сам говорил о статьях Леонтьева) [1], — мысль о предвечной «иерархии предметов» в искусстве и о гармоническом их распределении кажется неожиданной, слишком тонкой. Возможно, что мысль эта и самая ее формулировка явились у него в результате изучения именно Пушкина, и в частности — его критических статей и заметок.

Реализм Пушкина ведь тем и отличается от «реализма вообще», что в нем высокое и низкое, «простонародное», не смешаны кое-как, а сообразованы, соотнесены, соразмерены. Мысль Толстого, только в более общей и простой формулировке, высказана в одном афоризме Пушкина: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» [2]. Рукописи Пушкина, испещренные необычайным количеством вычеркнутых слов (вариантов), показывают, как напряженна и принципиальна была у него эта работа по отбору. Закон, относящийся к деталям, относится и к более крупным элементам — к элементам жанра, построения и пр.

Для Толстого вопрос о выборе и распределении «предметов поэзии» был сугубо острым, потому что ему нужно

---

[1] Сб. «Памяти К. Н. Леонтьева», СПб. 1911, стр. 135,
[2] Пушкин, т. 7, стр. 53.

было внести в литературу новые, еще не испробованные, еще не тронутые предметы. Ему нужно было преодолеть условный реализм Тургенева, чтобы вызвать ощущение подлинного реализма — подлинной правды и полноты. Когда Толстой подходил к Пушкину (особенно к его прозе) с злободневными требованиями и брал его вещи на фоне новых вопросов и потребностей, они могли казаться ему и «голыми как-то», и устаревшими, и даже «смешными». Но стоило ему раскрыть Пушкина в момент самой творческой работы, когда все силы направлены на преодоление трудностей, на создание устойчивой, организованной и гармонической формы, чтобы почувствовать, что в этом смысле Пушкин остается образцом, который надо «изучать и изучать писателю».

И в «Войне и мире» и особенно в «Анне Карениной» Толстой добился того, что «предметы поэзии» оказались не просто смешанными, а гармонически распределенными. Именно потому эти романы вместили в себя столь широкий и столь разнообразный по своим иерархическим соотношениям материал: от Наполеона и исторического движения народов до пеленок, от высших вопросов жизни и смерти до похождений Стивы Облонского, до лошади Фру-Фру, до сельского хозяйства. И тут он многим обязан Пушкину.

Однако как же все-таки примирить резкие суждения Толстого о Пушкине, некоторые образцы которых были приведены выше? Как соединить письмо к Голохвастову 1873 года с письмом к Страхову 1872 года? Ссылка на обычные у Толстого и характерные для него противоречия вообще в данном случае вряд ли уместна.

Дело в том, что для Толстого было два Пушкиных. Один — тот, о котором постоянно говорили в речах и в журнальных статьях, тот, о котором ему толковали и Тургенев, и Анненков, и Дружинин: тот Пушкин, при помощи которого жрецы искусства возвеличивали самих себя и упрочивали свое привилегированное положение. *Этого* Пушкина Толстой ненавидел и пользовался случаями поиздеваться над ним. Другой Пушкин был его яснополянским собеседником и учителем, с которым он любил говорить в тишине и к каждому слову которого внимательно прислушивался. Это был совсем другой Пушкин, непохожий на Пушкина петербургских салонов

и редакций. Об этом-то другом Пушкине Толстой и писал Голохвастову.

Конечно, лирика Пушкина, по естественным историческим причинам, осталась все-таки чуждой Толстому; но искусство Пушкина в целом, и именно в его принципиальных основах, в его корнях, было Толстым продумано и принято как образец. Это отношение к Пушкину осталось незыблемым, несмотря на все позднейшие колебания, кризисы, отказы, измены и сокрушения.

ИЗ СТАТЬИ «ОЧЕРЕДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ Л. ТОЛСТОГО»

В последней главе своей книги «Россия и Европа» Н. Я. Данилевский говорит о том, что некоторые образцы русской литературы могут равняться с высшими произведениями европейских литератур. Такими образцами он считает «Бориса Годунова» Пушкина («драматизированная по форме эпопея»), «Мертвые души» Гоголя и «Войну и мир» Толстого, которую называет «высоким эпическим произведением»: «В нем исторический фон картины не служит только сценою для развития интриги романа, а напротив того, как в настоящей эпопее, — события и выразившиеся в них силы и особенности народного духа составляют главное содержание произведения, содержание, в котором сосредоточен весь его интерес, откуда разливается весь свет, освещающий картину, и с этими событиями, как и в действительной жизни, переплетаются судьбы частных лиц. «Война и мир» есть эпическое воспроизведение борьбы России с Наполеоном». В успехе «Войны и мира» Данилевский видит доказательство того, что *«мы способны еще к эпическому пониманию нашего прошедшего*... Пусть укажут нам на подобное произведение в любой европейской литературе!» [1]. В том же роде говорит Н. Страхов: «„Война и мир" вовсе не есть исторический роман, т. е. вовсе не имеет в виду делать из исторических лиц романических героев и, рассказывая их похождения, соединять в себе интерес романа и истории... Огромная картина гр. Л. Н. Толстого есть достойное изображение русского народа. Это действительно *неслыханное явление — эпопея в современных формах искусства»* [2].

Статья впервые опубликована в кн.: Труды юбилейной сессии ЛГУ им. А. А. Жданова. Секция филологических наук. Л. 1946, стр. 279—293, В рукописи дата: 1944.

[1] Книга первоначально печаталась в журнале «Заря». Приведенные слова — 1869, № 10, стр. 123—124. Курсив мой. — *Б. Э.*

[2] «Заря», 1869, № 1, стр. 124; 1870, № 1, стр. 122. Курсив мой. — *Б. Э.*

Возникает вопрос: что именно сообщает «Войне и миру» характер эпопеи и как Толстой пришел к ее созданию? «Эпическое понимание прошедшего» и словесные способы его выражения определились у Толстого постепенно. Замыслу «Войны и мира» предшествовала попытка написать исторический роман о декабристах (1860); работа была оставлена потому, что (по словам Толстого) между «полуисторическими, полуобщественными, полувымышленными великими характерными лицами великой эпохи» (то есть 1812 года) личность задуманного героя «отступила на задний план, а на первый план стали с равным интересом для меня и молодые и старые люди, мужчины и женщины того времени»[1]. Толстой решил провести уже не одного, а многих героев и героинь через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 годов. Работая над «Войной и миром» (как вступлением к грандиозной трилогии «Три поры»), Толстой шел от исторического романа с центральным героем к исторической хронике, а затем вышел за пределы и этого жанра. В послесловии к «Войне и миру» Толстой сам говорит: «Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника... История русской литературы со времен Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» (*16*, 7). Особенно существенно в этих словах то, что Толстой определяет жанровое своеобразие «Войны и мира» как характерное именно для русской литературы *«отступление от европейской формы»*. В черновом наброске предисловия эта мысль выражена еще подробнее: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе, и предлагаемое сочинение не есть повесть, в нем не проводится никакой одной мысли, ничто не

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 13, Гослитиздат, М. 1949, стр. 54. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие; еще менее оно может быть названо романом с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования». Здесь же Толстой говорит, что «литературные приемы романа» казались ему «несообразными с величественным, глубоким и всесторонним содержанием» задуманного произведения (*13*, 53—54).

В этом движении от исторического романа к эпопее большую роль сыграла работа Толстого в яснополянской школе, далеко вышедшая за пределы чистой педагогики. Некоторые страницы его педагогических статей обращены прямо к литературной современности — к писателям, а не к учителям (особенно в последней статье — «Кому у кого учиться писать»). Через все эти статьи проходит вопрос о соотношении литературы, создаваемой образованным классом, с народным искусством, с фольклором.

Педагогические статьи утверждают художественный приоритет народного искусства над искусством образованного класса. Сборники сказок Худякова и Афанасьева, «Сказания русского народа» Сахарова, былины и песенники (Рыбников), пословицы (Снегирев), летописи и «все без исключения памятники древней литературы» (*8*, 61) — вот что противопоставляет Толстой современной литературе. Демонстративно объявляется, что лубочная картинка «Иоанн Новгородский и черт в кувшине» выше картины Иванова. Это увлечение Толстого фольклором не только предшествует его работе над «Войной и миром», но продолжается и после ее окончания, в период работы над «Азбукой». В 1870 году (как записала С. А. Толстая) он с восторгом читал сказки и былины: «Былина о Даниле Ловчанине навела его на мысль написать на эту тему драму. Сказки и типы, как, например, Илья Муромец, Алеша Попович и мног. друг., наводили его на мысль написать роман и взять характеры русских богатырей для этого романа. Особенно ему нравился Илья Муромец». В 1871 году С. А. записывает: «Мечтает написать из древней русской жизни. Читает Четьи-минеи, житье святых и говорит, что это наша русская настоящая поэзия» [1].

[1] «Дневники С. А. Толстой. 1860—1891», изд-во М. и С. Сабашниковых, М. 1928, стр. 30, 34.

Совершенно несомненно, что увлечение Толстого народным творчеством и древнерусской литературой соотносится с расцветом фольклористики в 50—60-х годах — с трудами Буслаева, Л. Майкова, О. Миллера («Илья Муромец и богатырство Киевское», 1870), с публикацией былин, песен, сказок, легенд, пословиц (Афанасьев, Худяков, Якушкин, Киреевский, Рыбников). В первом томе «Исторических очерков русской народной словесности и искусства» (1861) Буслаев много говорит о народном эпосе и его художественных свойствах.

В статье «Русский богатырский эпос» (в «Русском вестнике» за 1862 год) Буслаев, как и Толстой, решительно выступает против нашей «искусственной литературы, ставшей во враждебное отношение к народной и древней словесности». Здесь же он утверждает: «Мы живем и действуем в эпоху, когда уважение к человеческому достоинству вообще, независимо от сословных и иерархических преданий, дает новое направление и политике, и философии, и легкой литературе, направление, определяемое национальными и вообще этнографическими условиями страны... Заботливое собирание и теоретическое изучение народных преданий, песен, пословиц, легенд не есть явление, изолированное от разнообразных идей политических и вообще практических нашего времени»[1]. В этих словах заложены предпосылки для того, чтобы понять внутреннюю связь между фольклорными интересами Толстого и созданием «Войны и мира».

Можно было бы ожидать, что «Война и мир» будет содержать в себе прямые следы увлечения фольклором, прямое следование ему в языке и жанре. Этого нет — и может даже показаться, что «Война и мир» демонстрирует собой решительный отказ от только что высказанных Толстым взглядов. Было бы, однако, ошибкой связывать художественную работу Толстого с фольклористикой в этом направлении; дело обстоит гораздо сложнее, глубже и интереснее. Фольклор нужен ему не сам по себе, а как художественный метод, отражающий особое понимание действительности, как опора для преодоления недостатков современной литературы. Он признается, что «бился тщетно над передачей ученикам поэтических красот Пушкина и всей нашей литературы»; но стоило ему «слу-

[1] «Русский вестник», 1862, № 3, стр. 13—14.

чайно открыть сборник Рыбникова — и поэтическое требование учеников нашло полное удовлетворение, и удовлетворение, которое, спокойно и беспристрастно сличив первую попавшуюся песню с лучшим произведением Пушкина, я не мог не найти законным». Рассказав о неудачном опыте чтения с учениками «Гробовщика» Пушкина, Толстой говорит: «Обращения к читателю, несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — все это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа» (*8*, 59).

Характерно, что Толстой нападает на литературу при помощи не только фольклора, но и тех рассказов, которые сочиняли его любимые яснополянские ученики — Семка и Федька. Подробно анализируя эти рассказы, он восхищается «чувством красоты, правды и меры», заключенным в них. «Мне казалось столь странным, что крестьянский, полуграмотный мальчик вдруг проявляет такую сознательную силу художника, какой на всей своей необъятной высоте развития не может достичь Гёте. Мне казалось столь странным и оскорбительным, что я, автор «Детства», заслуживший некоторый успех и признание художественного таланта от русской образованной публики, что я, в деле художества, не только не могу указать или помочь 11-летнему Сёмке и Федьке, а что едва-едва — и то только в счастливую минуту раздражения — в состоянии следить за ними и понимать их». Он заявляет, что имеющаяся в первой главе написанного Федькой рассказа «Солдаткино житье» «некоторая пошлость приема... в описании лиц и жилища» явилась из-за его вмешательства: «Ежели б я его ⟨Федьку⟩ оставил одного, то, я уверен, он описал бы то же самое во время действия незаметно, художественнее, без принятой у нас и ставшей невозможной манеры описаний, логично расположенных: сначала описания действующих лиц, даже их биографии, потом описание местности и среды, и потом уже начинается действие. И странное дело (прибавляет Толстой), все эти описания, иногда на десятках страниц, меньше знакомят читателя с лицами, чем *небрежно брошенная художественная черта во время уже начатого действия между вовсе неописанными лицами*». О страницах, напи-

санных самим Федькой, Толстой решительно говорит: «Ничего подобного этим страницам я не встречал в русской литературе» (*8*, 308, 310, 312, 315. Курсив мой. — *Б. Э.*).

Итак, дело именно в методе, а не в простонародном языке и не в народных сюжетах. Поэтому рядом с фольклором и рассказами Семки и Федьки оказываются еще две книги: Библия и Гомер. О Библии Толстой говорит с восторгом: «Нет, по крайней мере я не знаю произведения, которое бы соединяло в себе в столь сжатой поэтической форме все те стороны человеческой мысли, какие соединяет в себе Библия... Каждый из этой книги в первый раз узнает *всю прелесть эпоса в неподражаемой простоте и силе*» (*8*, 88—89). Он находит, что в Библии есть вся полнота жизни и знания: «и эпос книги Бытия, и лиризм псалмов Давида, и философия и этика книги Соломона, и история, и география, и естественные науки» (*8*, 261). В этих словах сказано главное: «прелесть эпоса». Отсюда — ход к Гомеру, с которым издавна сопоставлялась Библия; еще Н. И. Гнедич писал в предисловии к своему переводу «Илиады»: «Сия простота сказания, жизни, нравов, изображаемых в «Илиаде», и многие особенные свойства поэзии, в ней раскрытой, сильно напоминают глубокую древность Востока, и поэмы Гомера сближают в литературном отношении с писаниями Библии»[1]. Толстой увлекся «Илиадой» еще во время работы над «Казаками»: «Вот оно! Чудо!» — записано об «Илиаде» в дневнике 1857 года: «Невообразимо прелестный конец» (*47*, 152, 154). Под этим впечатлением он решает переделать всю повесть — и именно для придания ей эпических черт. В дневнике 1865 года первая часть «Войны и мира» («1805-й год») сопоставляется с «Одиссеей» и «Илиадой» — как «картина нравов, построенных на историческом событии» (*48*, 64). По-видимому, к этому времени относятся пометки Толстого на сохранившемся в яснополянской библиотеке экземпляре «Илиады» — материал, достойный отдельного исследования. Напомню, что после окончания «Войны и мира» Толстой берется (наряду с изучением русского фольклора и мирового эпоса) за греческий язык и восторженно пишет Фету: «Гомер

---

[1] Н. И. Гнедич, Стихотворения, изд-во «Советский писатель», Л. 1956, стр. 312 («Библиотека поэта», Большая серия).

только изгажен нашими, взятыми с немецкого образца, переводами. Пошлое, но невольное сравнение: отварная и дистиллированная теплая вода и вода из ключа, ломящая зубы, — с блеском и солнцем и даже соринками, от которых она еще чище и свежее» (*61*, 247—248). С. А. Толстая тогда же записала в дневнике, что Толстой читает Гомера в подлиннике и «восхищается ужасно... Мечтает... о произведении столь же чистом, изящном... как вся древняя греческая литература, как греческое искусство» [1].

Связь между «Войной и миром» и «Илиадой» была замечена еще современниками; в иронической форме она отмечена в отзыве П. А. Вяземского: «после Гомера нечего писать новую Илиаду» [2]. Связь с «Илиадой» сказывается как в крупных композиционных и жанровых чертах, так иной раз и в деталях. Особенно определенно подчеркнута эта связь в книге Р. Роллана: *«„Война и мир“* представляет собой обширнейшую эпопею нашего времени, новейшую Илиаду... Слава «Войны и мира» — в возрождении целой исторической эпохи, переселений народов, битвы наций. Истинные ее герои — народы; а за ними, как за героями Гомера, направляющие их боги: невидимые силы, «бесконечно малые величины», управляющие массами, дыхание Бесконечности. В этих гигантских боях, в которых невидимая судьба сшибает слепые народы, есть величие мифа. Вспоминается нечто еще более отдаленное, чем Илиада, — индусские эпопеи» [3].

Многопланность и многовершинность повествования, построенного на соотношении исторической необходимости («предопределенности») с нравственной свободой и патетикой личной, «частной» жизни; кусковая композиция — с исчерпыванием отдельных эпизодов и положений, без центрального героя, но с постоянным соотношением многочисленных персонажей между собою; изображение войны как «страшной необходимости» с явной проекцией настоящего в прошлое на основе нравственных и героических норм; создание этого прошлого на основе преданий — как реальности более значительной, чем ре-

---

[1] «Дневники С. А. Толстой. 1860—1891», стр. 33—34.

[2] П. А. Вяземский, Воспоминания о 1812 годе. — «Русский архив», 1869, № 1, стр. 190.

[3] Р. Роллан, Толстой. — Собр. соч., т. 14, изд-во «Время», Л. 1933, стр. 235, 241.

альность только историческая; обильные речи героев (развитой диалог, принимающий часто совершенно драматическую форму), прерываемые вводом статического материала (философских размышлений и «эпических сравнений»), и связанная с этим особая позиция автора, обсуждающего все происходящее с точки зрения исторических судеб народа, — все это соответствует духу и структуре «Илиады» (см. статью И. М. Тронского «Проблемы гомеровского эпоса» — предисловие к «Илиаде» в изд. «Academia»). Я мог бы надолго остановиться на этом анализе — вплоть до таких любопытных мелочей, как, например, то, что Пьер чувствует себя Парисом, обладающим Еленой (Элен, значит, названа так недаром, как недаром говорится об ее *античной* красоте), или как то, что охота в «Войне и мире» соотносится, по примеру «Илиады» и героического эпоса вообще, с войной. Сейчас важно утвердить только то, что в «Войне и мире» действительно сделана сознательная попытка преодоления традиций европейского исторического романа (как в «Анне Карениной» — попытка преодоления традиций европейского любовного романа) и даже вообще преодоления «исторического воззрения», утвердившегося со времен Гегеля (как говорит сам Толстой), ради того, что Данилевский назвал «эпическим пониманием прошедшего». Это соответствует и тому пониманию эпоса, которое было высказано Буслаевым: «Полнота и единство эпоса определяются не внешнею формою, но органическою цельностью и характеристическою округленностью самой народности, всеми духовными интересами народа»[1]. Толстой сознавал эту задачу, когда, полемизируя «с историческим воззрением», писал: «Вы говорите, что Илиада есть величайшее эпическое произведение — историческое воззрение отвечает, что Илиада есть только выражение исторического сознания народа в известный исторический момент... Историческое воззрение может породить много занимательных разговоров, когда делать нечего, объяснить то, что всем известно; но сказать слово, *на котором бы могла строиться действительность*, оно не в состоянии (*8*, 326, 331. Курсив мой. — *Б. Э.*).

---

[1] Ф. Буслаев, Русский народный эпос. — В кн.: Ф. Буслаев, Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 7, изд-во Д. Е. Кожанчикова, СПб. 1861, стр. 407.

Создание национально-героической эпопеи, противопоставленной историческому роману, подготовлено работой в яснополянской школе. Кроме всего, указанного выше, прямое отношение к замыслу «Войны и мира» как эпоса имели опыты преподавания истории. Толстой много и подробно рассказывает о неудачах в этом деле, пока он старался заинтересовать учеников историей древнего Египта и древнерусской историей. Выход был найден только тогда, когда он рассказал о Куликовской битве, а потом стал рассказывать о Крымской кампании и о войне 1812 года, — «все это почти в *сказочном тоне,* большей частью исторически неверно и группируя события вокруг одного лица. Самый большой успех имел, как и надо было ожидать, рассказ о войне с Наполеоном. Этот класс остался памятным часом в нашей жизни. *Я никогда не забуду его*». Я, к сожалению, не имею возможности процитировать замечательное описание этого урока, но Толстой, действительно, не забыл его: из него выросла «Война и мир» — и именно на основе тех принципов понимания истории, которые высказаны в педагогических статьях. Толстой утверждает здесь, что исторические лица и события становятся нужны и интересны по мере художественности обработки материала историком — «и большею частью не историком, а преданием... Для того, чтобы сделать историю популярною, нужно не внешность художественную, а нужно олицетворять исторические явления, как это делает иногда предание, иногда сама жизнь, иногда великие мыслители и художники». Толстой решительно заявляет, что для возбуждения подлинного исторического интереса (то есть интереса к познанию тех законов, которыми вечно движется человечество) есть только два элемента: «художественное чувство поэзии и патриотизм».

Все это имеет педагогический смысл только на поверхности — в глубине этих взглядов скрываются общие воззрения Толстого на историю и на историческую науку. С полной ясностью это сказалось в полемике с С. Соловьевым 1870 года, где «истории-науке», беспомощной в раскрытии действительной жизни народа, противопоставляется «история-искусство» [1]. На основе этого своеобраз-

[1] «*История-искусство,* как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предмет ее может быть описание всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке» (*48*, 126).

ного историзма возникла «Война и мир», и на той же основе был начат после нее роман из петровской эпохи. Интересно, что среди набросков этого романа имеется один, написанный прямо по образцу «Илиады» — чем-то вроде гекзаметра, с использованием эпического сравнения:[1]

Как у барки павесит купец тереза на подставки
И, насыпав в кадушку зерно, на лоток кладет гири.
Десять гирей положит, не тянет; одну бросит мерку,
Вдруг все зерно поднимает, и тяги и силы уж нету
В кадке, пальцем работник ей колыхает.
Так сделалось с князем, чего он не думал.
Весы поднялись, и себя он почуял в воздухе легким (*17*, 158).

Страхов отозвался о «Войне и мире» как о «неслыханном явлении — эпопее в современных формах искусства». В самом деле, появление этой эпопеи в литературной обстановке 60-х годов, среди напряженной социальной и политической борьбы, среди журнальных страстей и публицистического шума, рядом с «Историей одного города» Щедрина, кажется несколько загадочным. Если работа в яснополянской школе освещает путь Толстого от замысла исторического романа к замыслу национально-героического эпоса, то все же этого еще недостаточно, чтобы понять историко-литературный смысл и историко-литературную закономерность появления в 60-х годах такого рода произведения. Какие литературные силы и традиции создали опору для выражения того, что Данилевский назвал «эпическим пониманием прошедшего»? Нечего говорить, что ссылка на индивидуальный гений Толстого ничего не уясняет и только обнаруживает научную беспомощность. Гениальность есть явление не только природы, но и истории.

Это тема для большого специального исследования. Я скажу здесь только самое основное — и то почти в виде тезисов.

Юношеская биография Толстого резко отличается от классических биографий его современников — русских писателей второй половины XIX века: она строится на причудливом сочетании старых и даже запоздалых аристократических (феодальных) традиций с «практически-

[1] Разбивка по строкам текста Л. Н. Толстого произведена Б. М. Эйхенбаумом. — *Ред.*

ми», то есть буржуазными, веяниями новой эпохи. Толстой вступает в круг литературных и общественных деятелей 50-х годов со стороны — как человек иного образования, иных навыков и традиций по сравнению с «людьми сороковых годов», представителями новой русской интеллигенции, ведущей свое происхождение от Белинского. Толстой ни в какой мере не «интеллигент» и никогда им не становится: ни в 60-х и 70-х годах, когда он упорно отстаивает поместный уклад русской жизни, ни потом, когда превращается из графа в мужика.

Идейные корни жизни и творчества Толстого восходят к началу XIX века — к дворянскому освободительному движению, к эпохе Грибоедова, Пушкина и декабристов.

Что декабризм в широком смысле этого слова не заканчивается 1825 годом — это уже давно вошедшая в сознание историков истина. Недаром в периодизации Ленина первый (дворянский) период освободительного движения, самыми выдающимися представителями которого были декабристы и Герцен, датируется годами 1825—1861. Это не значит, конечно, что вместе с 1861 годом все следы декабризма исчезают как дым, — в перерожденном новой эпохой варианте они могли продолжать свое существование и во второй, разночинский, или буржуазно-демократический, период. Жизнь и работа молодого Толстого, вплоть до «Войны и мира», совпадают с первым периодом, когда историческое родство с идеями декабризма не раз декларировалось либо косвенно (как у Лермонтова в стихотворениях «Поэт» и «Памяти А. И. Одоевского»), либо прямо — как в статьях Герцена. Огарев говорит в своих воспоминаниях (1861), что общество 14 декабря «представляло коренное зерно всего русского движения» и «выразило in spe[1] все идеи, которые развивались впоследствии»[2]. В предисловии к сборнику «Русская потаенная литература» (1861) он утверждает, что славянофильство и западничество выросли тоже из движения 20-х годов: «Слитые у декабристов негодование на русскую действительность и любовь к России

---

[1] В зародыше *(лат.)*.

[2] «Кавказские воды». — Н. П. Огарев, Избр. социально-политические и философские произведения, т. 1, Госполитиздат, М, 1952, стр. 404. В дальнейшем: Огарев, том, страница.

раздвоились, одна сторона пошла в отрицание всего русского, другая — в отрицание всего нерусского... Плач Чаадаева замолк, оставив враждовать обе стороны, опиравшиеся на отвлеченную науку и потому на первых порах обе совершенно абстрактные» [1].

Что касается Толстого, то его связь с декабризмом выражается прежде всего в том, что уже в 1856 году он задумывает роман о декабристах и с увлечением читает «Полярную звезду» Герцена. Характерно, что в 1858 году он пишет по поводу речи Александра II особую записку — своего рода прокламацию, в которой решительно утверждает: «Только одно дворянство со времен Екатерины готовило этот процесс (освобождение крестьян. — *Б. Э.*) и в литературе, и в тайных и нетайных обществах, и словом и делом. Одно оно посылало в 25 и 48 годах и во все царствование Николая за осуществление этой мысли своих мучеников в ссылки и на виселицы» (*5*, 267—268). В 1861 году он знакомится за границей с Герценом и потом вступает с ним в переписку. По поводу статьи Герцена о Роберте Оуэне Толстой пишет: «Вы говорите, я не знаю России. Нет, знаю свою субъективную Россию, глядя на нее с своей призмочки. Ежели мыльный пузырь истории лопнул для вас и для меня, то это тоже доказательство, что мы уже надуваем новый пузырь, который еще сами не видим. И этот пузырь есть для меня *твердое и ясное знание моей России, такое же ясное, как знание России Рылеева может быть в 25 году.* Нам, людям практическим, нельзя жить без этого». В том же письме Толстой сообщает Герцену: «Кроме общего интереса, вы не можете себе представить, как мне интересны все сведения о декабристах в «Полярной звезде». Я затеял месяца 4 тому назад роман, героем которого должен быть возвращающийся декабрист. Я хотел поговорить с вами об этом, да так и не успел». В следующем письме он пишет: «Огарева воспоминания я читал с наслаждением» (*60*, 374, 376. Курсив мой. — *Б. Э.*).

В свете этих фактов особый смысл приобретает как то, что «Война и мир» по первоначальному плану должна была быть только вступлением к роману о декабристах, так и то, что она кончается рассказом Пьера о событиях 1820 года (бунт в Семеновском полку) и перспективой

---

[1] Огарев, т. 1, стр. 458.

будущего участия Пьера и Николеньки Болконского в декабрьском восстании. Но самым существенным в этой цепи фактов следует признать то, что замысел романа о декабристах преследовал Толстого до конца его жизни. В 1904 году он записал в дневнике: «Хочется писать декабристов» (*55*, 27), а в 1905 году писал В. Стасову: «Получил и выписки из дела декабристов, прочел с волнением, и радостью, и несвойственными моему возрасту замыслами» (*75*, 226). Д. П. Маковицкий вспоминает, что, прочитав эти выписки, Толстой сказал: «Хотелось бы мне быть молодым, чтобы засесть за эту работу» [1]. То обстоятельство, что работа над «Декабристами» не привела к созданию законченного романа, свидетельствует не о том, что это был второстепенный, мало увлекавший Толстого замысел (как принято было думать), а как раз наоборот — о том, что это был один из самых центральных и органических для него замыслов, из которого рождались другие. План романа все время менялся вместе с быстрой эволюцией самого Толстого — именно поэтому он и остался неосуществленным. В нем должны были найти свое художественное выражение настолько важные, коренные и болезненные для самого автора жизненные вопросы, что ему никак не удавалось добиться необходимой устойчивости образов, характеров и положений. О степени важности этого замысла достаточно ясно говорит письмо к А. А. Толстой 1878 года (во время очередной попытки писать этот роман): «Дело это для меня так важно... как важна для вас ваша вера. И еще важнее, мне бы хотелось сказать. Но важнее ничего не может быть. И оно то самое и есть» (*62*, 384).

Установление исторического родства жизненной и литературной позиции Толстого с декабризмом требует, конечно, специального анализа его дневников и произведений, а также целого ряда экскурсов, вроде таких, как «Толстой и Лермонтов», «Толстой и Герцен». Здесь я вынужден предложить эту мысль в форме гипотезы, освещающей только вопрос об историко-литературных корнях «Войны и мира». Дело в том, что война 1812 года и вопрос о Наполеоне были центральными темами в литературе 20-х и 30-х годов. Именно декабристы и их по-

---

[1] Д. Маковицкий, Яснополянские записки, вып. 1, изд-во «Задруга», М. 1923, стр. 7.

следователи подчеркивали народный характер этой войны, пробудившей политическое сознание народа. И. Якушкин писал в своих «Записках»: «Война 1812 года пробудила народ русский к жизни... Все распоряжения и усилия правительства были бы недостаточны, чтобы изгнать вторгшихся в Россию галлов... если бы народ по-прежнему остался в оцепенении. Не по распоряжению начальства жители при приближении французов удалялись в леса и болота, оставляя свои жилища на сожжение. Не по распоряжению начальства выступило все народонаселение Москвы вместе с армией из древней столицы. По Рязанской дороге, направо и налево, поле было покрыто пестрой толпой, и мне теперь еще помнятся слова шедшего около меня солдата: „Ну, слава богу, вся Россия в поход пошла!“»[1]. (Ср. в «Войне и мире»: «Всем народом навалиться хотят».) Сохранился замечательный план драмы Грибоедова «1812-й год», рисующий картину широкого движения народа, творящего свою национальную историю. В Архангельском соборе возникают тени давно почивших исполинов — Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра: «Из разных стихий сложенные и с познанием всего, от начала века до днесь, как будто во всех делах после их смерти были участниками... Пророчествуют о године искупления для России, если не для современников, то сии, повествуя сынам, возбудят в них огнь неугасимый, рвение к славе и свободе отечества». В следующей сцене — «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что́ бы он мог произвести?»[2]. Как видно из этого плана, драма была задумана Грибоедовым в духе высокой «драматизированной эпопеи» (по выражению Данилевского о «Борисе Годунове»).

В произведениях и замыслах Пушкина тема 1812 года занимает очень важное место — и именно как тема национального торжества. «Бородино» Лермонтова открывает целую перспективу для «эпического понимания» Отечественной войны; известно, что Толстой признавал

---

[1] И. Д. Якушкин, Записки, 7-е изд., изд-во «Современные проблемы», М. 1925, стр. 11.

[2] А. С. Грибоедов, Соч. в стихах, изд-во «Советский писатель», Л. 1967, стр. 328 («Библиотека поэта», Большая серия).

это стихотворение «зерном», из которого выросла «Война и мир»[1]. Белинский сообщил в своей статье, что незадолго до гибели Лермонтов задумал историческую трилогию, в которую должны были войти и война 1812 года и декабристы[2]. С. Дурылин рассказывает со слов П. И. Бирюкова, что когда Толстой узнал об этом, то воскликнул: «Он хотел сделать то, что пытался сделать я в «Декабристах» и «Войне и мире», — и как жаль, что ему не пришлось сделать это! А он бы мог!»[3]. Укажу еще, что хорошо известные Толстому «Очерки Бородинского сражения» Ф. Глинки (1836) были написаны в жанре, близком к героической поэме.

Мысль об эпическом произведении, изображающем войну 1812 года (с Бородинской битвой в центре) как народный подвиг, как торжество русского национального духа, постепенно созревала именно в декабристской среде. История поручила осуществление этой мысли Льву Толстому — лишнее подтверждение его идейного родства с декабризмом.

В заключение прибавлю еще одно. Для правильного понимания моей гипотезы необходимо помнить, что Толстой — не интеллигент, не теоретик и именно поэтому он ни славянофил, ни западник. Недаром в письме к Герцену он подчеркнул: «Нам, людям *практическим*». В декабризме ему важны были самые основные практические вопросы — те самые, из-за неясности которых потерпело крушение восстание 14 декабря. Огарев писал: «Поэзия и литература ⟨декабристов и близких к ним писателей⟩ полагала начало к сближению сословий во имя общих убеждений, но не во имя действительных народных потребностей... Только гений Пестеля предугадывал склад государственной будущности, народное землевладение, связь целого и самобытность областей; но литература не сходила из общей неопределенности des droits de

---

[1] С. Дурылин, На путях к реализму. — Сб. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова», т. 1, Гослитиздат, М. 1941, стр. 186.

[2] Рецензия на 2-е изд. «Героя нашего времени». — В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 5, изд-во АН СССР, М. 1954, стр. 455.

[3] По-видимому, Б. М. Эйхенбаум слышал это от С. Н. Дурылина; насколько известно, эти сведения в печати не появлялись. — *Ред.*

l'homme[1] на реальную почву народной жизни. Она была точкой отправления к сближению с народом, но не могла осуществить его. *Может быть, от этого не удалось и 14-го декабря*»[2]. Толстой демонстративно отвернулся от этой абстрактной, интеллигентской литературы (это обнаружилось еще в 1859 году, когда он бросил литературу ради сельской школы) и стал на «реальную почву народной жизни». Вопрос о судьбах крестьянства сделался для него коренным. Это была заключительная фаза того движения, которое впервые определилось в декабризме. *В лице Толстого завершился исторический процесс эволюции декабристской идеологии*, дойдя до величественного, хотя и трагического апофеоза — преклонения помещика перед патриархальным крестьянством. Недаром Горький говорил о Толстом как о «личности, завершающей целый период истории своей страны»[3].

Должен заметить, что изложенная мною гипотеза выросла на основе статей Ленина о Толстом и является попыткой историко-литературной конкретизации его главных тезисов. Эти статьи порождают естественный и необходимый вопрос: какие исторические и литературные традиции сделали именно Толстого «выразителем тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»?[4]. Весь мой доклад является попыткой ответить на этот вопрос.

---

[1] Прав человека *(франц.)*.

[2] Предисловие к сб. «Русская потаенная литература XIX века. — Огарев, т. 1, стр. 439—440. Курсив мой. — *Б. Э.*

[3] М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 296.

[4] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 17, стр. 210.

От Карамзина до Тынянова

КАРАМЗИН

1

В 1815 году Карамзин писал французское письмо великой княгине Екатерине Павловне в ответ на ее предложение заняться историей современности: «История, скромная и торжественная, любит тишину страстей и могил, удаленность и сумерки, а из всех времен грамматики ей более всего приличествует *давно прошедшее*. Быстрое движение и шум настоящего, близость предметов и их слишком ослепительный свет смущают ее» [1]. Еще раньше, в 1813 году, он писал ей же, что охотно гуляет ночью по разоренной Москве, когда «лунные лучи падают на скелеты этих когда-то великолепных дворцов, которые теперь опустошены пламенем и имеют вид преддверия смерти (vestibules de la mort)» [2]. После этого не неожиданны для нас и полны смысла слова Карамзина в его красноречивом предисловии к «Истории государства российского»: «Прилежно *истощая* материалы древнейшей российской истории, я бодрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники поэзии! Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно — мимо всего близкого, ясного — к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?» [3].

Здесь — не просто обоснование исторических занятий, но определение состава самой исторической эмоции,

---

Статья впервые опубликована в газете «Биржевые ведомости», утренний выпуск, 1916, 2 декабря. Печатается по сборнику статей Б. М. Эйхенбаума «Сквозь литературу», изд-во «Academia», Л. 1924, стр. 37—49. — *Ред.*

[1] Н. М. Карамзин, Неизданные сочинения и переписка, ч. 1, СПб. 1862, стр. 119.

[2] Там же, стр. 114.

[3] Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. 1, 2-е изд. бр. Слениных, СПб. 1818, стр. XXIII.

оправдание самой обращенности к прошлому, и притом — оправдание эстетическое, «История государства российского» — конечно, не столько история, сколько героический эпос. Недаром этой грандиозной эпопее предшествовали в качестве подготовительных этюдов такие статьи, как «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств». Ему нравится мысль — «задавать художникам предметы из отечественной истории... особливо пока мы еще не имеем краспоречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы... Должно приучить россиян к уважению собственного; должно показать, что оно может быть предметом вдохновений Артиста и сильных действий Искусства на сердце» [1]. К истории Карамзина привели долгие эстетические опыты и философские размышления. Поэтому в том, что он говорит об истории, можно и нужно видеть большее, чем взгляды на ее задачи.

Какая разница по сравнению с поэтикой Державина! Там, по выражению кн. Вяземского, «все сияло, все горело ярким блеском. Много было очарования для воображения и глаз, но сердце оставалось в стороне. С Карамзиным наступила поэзия летнего сумрака» [2]. Вяземский верно определил новое у Карамзина: на смену блеску и яркому сиянию солнца являются сумерки и тени, вместо близкого, видного — дальнее, отодвинутое к горизонту, вместо зрения осязающего — зрение внутреннее, созерцание, почти слух. «Мимо всего близкого, ясного», — это действительно был новый и совершенно определенный эстетический принцип. Все прошлое — уже тем одним, что оно отодвигается к горизонту,— становится «источником поэзии». На смену ослепительным видениям Державина, где слово было краской и почти самой вещью, является совсем иная поэтика, иное отношение к слову. Слово Карамзина не стремится дать образ вещи — оно направлено к каким-то иным областям нашего воображения или, здесь лучше сказать, нашей фантазии.

---

[1] Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 2, изд-во «Художественная литература», М.—Л. 1964, стр. 188.

[2] «Стихотворения Карамзина». — П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. 7, изд. С. Д. Шереметева, СПб, 1882, стр. 154.

2

Эта поэтика неразрывно связана у Карамзина с общефилософскими его суждениями. Рассудок и воображение восходят к одному источнику — к интуиции бытия, от которой идут нити в разные стороны. Мы слишком мало обращали до сих пор внимания на то, что Карамзин был не только художником, но и мыслителем и, можно сказать, первым нашим философом. Он любил «холодную» работу рассудка, и недаром Новиков упрекал его за это: «Философия холодная мне не нравится; истинная философия, кажется мне, должна быть огненною, ибо она небесного происхождения»[1]. Карамзин не случайно и не бессознательно пришел к новой поэтике; она обосновывается его размышлениями о человеческом знании и вместе с ними составляет общий строй его отношения к миру и человеку. С юных лет он задумывается над этими вопросами. Еще в одной из самых ранних своих вещей, «Прогулке», он изображает солнечный день, после которого наступает ночная тишина уединения, когда все погружается в глубокий сон, а человек возбуждается к священным размышлениям и сильнее чувствует свое существование. «Ощущаю живо, — восклицает Карамзин, — что я живу, и есмь нечто отделенное от прочего, есть совершенное целое»[2]. Это чувство замкнутости в себе заставляет Карамзина обратить все свое внимание не на мир, а на свое существо и углубляться в самопознание.

Но скоро разбивается представление о целости человека, и перед Карамзиным вырастает вопрос о соотношении между душой и телом, ибо без его решения не может быть, как он думает, познания самого себя. Мучась этим вопросом, Карамзин, еще совсем молодым человеком, двадцати лет, затевает переписку с швейцарским философом Лафатером. Выбор этот не случаен: занятия «физиогномикой» должны были бы, как думал Карамзин, разъяснить вопрос о том, как сосуществуют и взаимно влияют душа и тело,— он верил поэтому, что именно Лафатер разъяснит ему эту тайну. Но Лафатер разочаровал пылкого юношу: «Lieber Herr Karamsin —

---

[1] Письмо Н. И. Новикова к Н. М. Карамзину. — В кн.: «Письма С. И. Г⟨амалеи⟩», кн. 2, изд. 2-е, М. 1836, стр. 269.

[2] «Детское чтение для сердца и разума», ч. 18, М. 1789, стр. 165.

davon versteh' ich nichts»[1]. Ответ Лафатера, видно, глубоко повлиял на Карамзина — он впервые задумался над вопросом о пределах и возможностях человеческого знания. По дороге в Лейпциг спутник Карамзина, студент, заговорил с ним о философии Мендельсона, о душе и теле. Вопрос — больной для Карамзина, и потому он иронически передает слова студента о том, что философическое уверение основывается «на доказательствах, а доказательства — на тех врожденных понятиях чистого разума, в которых заключаются все вечные, необходимые истины...». Карамзин отвечает на это теми же словами, какими он писал Лафатеру: «Ежели бы могли мы узнать точно, что такое есть душа *сама в себе*, то нам все бы открылось, но...» — и Карамзин читает из записной книжки то самое, что написал ему Лафатер: «Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа — все сие существует единственно по тому, что вне нас существует, — по феноменам или явлениям, которые до нас касаются»[2]

Отсюда начинаются своеобразные гносеологические размышления Карамзина, ход которых можно проследить. Из переписки с Лафатером Карамзин усвоил одно, очень важное,— что нет и не может быть познания души вне мира предметов и явлений и что, с другой стороны, самый этот мир познается только как зеркало души. Этим уже многое определяется, и обосновывается поэтика. Природы самой по себе, космоса, как у Державина, нет в представлении человека, как нет и знания души самой в себе. Отсюда — слияние души с природой как единственно возможное отношение между миром и человеком. И вот — пейзажи Карамзина, где природы как самостоятельного

---

[1] «Этого, любезный г. Карамзин, я сам вовсе не понимаю» *(нем.)*. См. «Переписка Карамзина с Лафатером», СПб. 1893, стр. 16—17, 22—23.

[2] «Письма русского путешественника». — Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 1, стр. 152—153. Надо признать, что при тогдашнем состоянии русского философского языка Карамзин удивительно хорошо справляется с очень нелегким немецким текстом Лафатера. Одно это указывает на большую вдумчивость и сознательность Карамзина в области философии. (Отметим вкравшуюся в статью неточность: слова «Ежели бы» и т. д. принадлежат не Карамзину, а студенту. Перевод Карамзина ср. с письмом Лафатера. — «Переписка Карамзина с Лафатером», стр. 23. — *Ред.*)

целого, как замкнутого мира предметов нет. Весна — и Томсон, Альпы — и Руссо. Это еще не идеализм, потому что тут нет стройной гносеологии, но путь к нему намечается. И недаром из разговора с Кантом, как ни трудна его метафизика, Карамзин понял одно — что для человеческого знания есть предел, за которым «первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает светильник свой, и мы во тьме остаемся; одна фантазия может носиться во тьме сей и творить несобытное» [1]. В полном соответствии с этим разочарованием в теоретической философии творчество Карамзина направляется в другие, уже намеченные стороны — в область нравственной философии, то есть кантовского «практического разума», и в область фантазии как свободно-творческой деятельности человека. Гносеологические размышления не прекращаются, но уже нет стремления к «метафизике природы» — ее место заступает «метафизика нравов», антропология в кантовском смысле, где человек рассматривается и интимно, как «темперамент», как стремящееся к личному счастью существо, и общественно, как исторический делатель. Так, кажется мне, можно понять соединение «любовных повестей» Карамзина с его «Историей государства российского».

3

Разочарование Карамзина в силе человеческого познания проявляется часто и в его собственных суждениях и в тех афоризмах, которые он записывал для памяти. Он постоянно занимается философией и читает с большим вниманием, вникая в тонкости мысли и языка. Выбор афоризмов очень характерен для направления его ума в сторону философского идеализма — только существование бога, требуемое всей нравственной природой человека, остается неприкосновенным. Афоризмы записаны по-французски: «Да, жизнь есть только *сон;* но сам тот, кто видит сон, *существует*». Дальше и это подвергается сомнению: «Если я и мог бы сомневаться в собственном существовании, то я все-таки не сомневался бы в существовании бога». Склонность к философскому идеализму прояв-

---

[1] «Письма русского путешественника». — Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 1, стр. 101.

ляется и в определении времени: «Время есть не что иное, как следование наших мыслей» [1]. Вопросы о науке, об истине и заблуждениях живо волнуют Карамзина, и он с большой страстностью борется с воззрениями Руссо. Ему нужно оправдать культуру как область практического творчества, и он пользуется гносеологией Локка, чтобы опровергнуть враждебное отношение Руссо к науке (статья «Нечто о науках, искусствах и просвещении», 1793). Приведя восклицание Руссо — «но сколько заблуждений в науках!», Карамзин пишет: «Правда, для того, что они несовершенны; но предмет их есть *истина*. Заблуждения в науках суть, так сказать, чуждые наросты и рано или поздно исчезнут... Из темной сени невежества должно идти к светозарной истине сумрачным путем сомнения, чаяния и заблуждения». Здесь Карамзин развивает теорию человеческого знания: человек «собирает бесчисленные идеи или чувственные понятия, которые суть не что иное, как непосредственное отражение предметов и которые носятся сначала в душе его без всякого порядка; но скоро пробуждается в ней та удивительная сила, или способность, которую называем мы разумом и которая ждала только чувственных впечатлений, чтобы начать свои действия. Подобно лучезарному солнцу освещает она хаос идей, разделяет и совокупляет их, находит между ими различия и сходства, отношения, частное и общее, и производит идеи особливого рода, идеи отвлеченные, которые составляют *знание»*. Тут же определяется точно, что такое знание: «Знать вещь есть не чувствовать только, но отличать ее от других вещей, представлять ее в связи с другими» [2]. Большая сознательность и точность этого определения обличает в Карамзине очень вдумчивого и значительного, по тому времени, философа.

В более поздней статье «О счастливейшем времени жизни» (1803) Карамзин опять, хотя и мельком, говорит о знании: «Оптимизм есть не философия, а игра ума: философия занимается только ясными истинами, хотя и печальными; отвергает ложь, хотя и приятную. Творец не хотел для человека снять завесы с дел своих, и догадки наши никогда не будут иметь силы удостоверения» [3].

---

[1] Н. М. Карамзин, Неизданные сочинения и переписка, стр. 196, 199.
[2] Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 2, стр. 136, 125.
[3] Н. М. Карамзин, Соч., т. 8, 3-е изд., М. 1820, стр. 155.

Так колеблется мысль Карамзина между эмпиризмом и идеализмом. И что это не было бессознательным повторением чужих мыслей, видно хотя бы по одной фразе из его письма к И. И. Дмитриеву от 1 апреля 1820 года, где он совершенно ясно понимает необходимую связь между чувством к природе и философией: «Пишу к тебе при ярком свете солнца: оно верно и на Москву светит. Чувство к природе еще живо в моем сердце, *несмотря на чистый идеализм моей философии»*[1]. Все яснее определяется отношение к жизни как к иллюзии, и вот 30 сентября 1821 года Карамзин пишет И. И. Дмитриеву: «В самом деле, чем более приближаюсь к концу жизни, тем более она кажется мне сновидением. Я готов проснуться, когда угодно богу: желаю только уже не иметь мучительных снов до гроба; а мысль о смерти, кажется, не пугает меня»[2].

Я думаю, что не без связи с этими умозрениями Карамзин написал замечательную повесть в форме автобиографического письма — «Моя исповедь» (1802), где разработана личность человека, лишенного всякой веры в истину и науку, для которого жизнь — «китайские тени» и потому представляет только авантюрный интерес. Ветреник, безбожник, надуватель жен, остроумный карикатурист, который в Риме, «с добрыми католиками целуя туфель папы, укусил ему ногу и заставил бедного старика закричать изо всей силы», за что и высидел несколько дней в крепости св. Ангела — этот своеобразный русский Дон-Жуан, которому «весь свет казался... беспорядочною игрою китайских теней (это было его любимое слово), все правила — уздою слабых умов, все должности — несносным принуждением», сносит, как философ, равнодушно житейские испытания и, оглядываясь на прошлое, так заканчивает свое письмо: «Если бы я мог возвратить прошедшее, то думаю, что повторил бы снова все дела свои: захотел бы опять укусить ногу папе, распутствовать в Париже, пить в Лондоне, играть любовные комедии на театре и в свете, промотать имение и увезти жену свою от второго мужа. Правда, что некоторые люди смотрят на меня с презрением и говорят, что я остыдил род свой,

---

[1] «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб. 1866, стр. 284. Курсив мой. — *Б. Э.*

[2] Там же, стр. 316.

что знатная фамилия есть обязанность быть полезным человеком в государстве и добродетельным гражданином в отечестве. Но поверю ли им, видя, с другой стороны, как многие из наших любезных соотечественников стараются подражать мне, живут без цели, женятся без любви, разводятся для забавы и разоряются для ужинов! Нет, нет! Я совершил свое предопределение и, подобно страннику, который, стоя на высоте, с удовольствием обнимает взором пройденные им места, радостно вспоминаю, что было со мною, и говорю себе: так я жил!» [1].

В научной литературе, до сих пор бессильной перед творчеством Карамзина (как и Державина и Жуковского), принято считать эту вещь за сатиру. Но из приведенных цитат, я думаю, уже видно, что это совсем не простая сатира. Здесь с большим мастерством создан образ вольнодумца и повесы, для которого мир есть «беспорядочная игра», и потому даже собственное его «я» не представляет для него никакой нравственной ценности.

4

Так воплощалась интуиция Карамзина на пути ее философского осознания. Другая линия, идущая от той же интуиции, была поэтическая. Здесь она принимала конкретный вид, создавая из лично пережитого образы. Художественным материалом в деле этого воплощения служил язык, и Карамзин много над ним работал. Он понимал, что язык — не простая форма, но «следствие многих умствований и соображений». Осмысливая грамматику, он утверждал, что «всякое прилагательное имя есть отвлечение. Времена глаголов, местоимения — все сие требует утонченных действий разума» [2]. Вопросы синтаксические — о порядке слов и их расположении в речи — тоже интересовали его как сознательного мастера: «Мне кажется, — писал он, — что для перестановок в русском языке есть закон; каждая дает фразе особенный смысл; и где надобно сказать: «солнце плодотворит землю», там — «землю плодотворит солнце» или «плодотворит солнце землю» будет ошибкою. Лучший, то есть истинный, порядок всегда

[1] Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 1, стр. 731, 732, 739.
[2] Там же, т. 2, стр. 126.

один для расположения»[1]. Это утверждение особенно интересно, если вспомнить давно замеченное в синтаксисе самого Карамзина явление: преобладание такого порядка, когда определяющее слово стоит после определяемого, как хотя бы в заглавии — «История государства российского». Очевидно, этот, а не другой порядок слов был для него лучшим, то есть наиболее выражающим нужную ему истину, хотя и отличался от принятого в обычной, не поэтической речи[2].

И действительно, Карамзин ясно чувствовал какое-то принципиальное различие между употреблением языка в речи практической, где он служит простым средством, и в речи поэтической, где он — материал. Литературный язык к его времени настолько удалился от разговорного, что становился непонятным. Это побудило Карамзина обратиться к языку разговорному, чтобы с его помощью освежить художественную речь новыми элементами. Так бывает в истории развития каждого литературного языка (например, в Италии во времена Данте), но отсюда совсем еще нельзя заключать о том, что основная цель Карамзина была — сблизить или отождествить речь художественную с речью разговорной, что именно в этом состояла его реформа (как это неизменно утверждается в нашей научной литературе — см., например, статью Будде в «Журнале Министерства народного просвещения», 1902, № 2). Нет, он слишком ясно сознавал разницу между словом как средством и словом как поэтическим материалом; он слишком ценил элемент поэтического красноречия — «то дарование и то искусство, которым фракийский Орфей пленял и зверей, и птиц, и леса и камни, и реки, и ветры». Замечания его о том, как надо поступать автору с русским языком, удивительно тонки, — они могут быть интересны и для современного теоретика, разрабатывающего проблему поэтического языка, в отличие его от практического: «Что ж остается делать

---

[1] «О русской грамматике француза Модрю». — Н. М. Карамзин, Соч., т. 9, М. 1820, стр. 128.

[2] Об этом писал Вяземский: «В «Истории Государства Российского»... можно найти многие примеры счастливому разнообразию в перестановке прилагательных. В Карамзине, а особенно в историческом творении его, сие передвижение слов делалось, так сказать, само собою, вследствие один раз навсегда обдуманного навыка» (статья «Сочинение в прозе В. Жуковского», 1827).— П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 263.

автору? — спрашивает Карамзин. — Выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, *но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения*»[1]. Этим утверждаются особые законы и приемы поэтической речи, ненужные для практической[2].

Я возвращаюсь к началу статьи. В бытии Карамзин видел не предметы сами по себе, не материальность, не природу, но созерцающую их душу. Истина — у конца горизонта, где начинается непроницаемость. Мимо всего близкого, ясного — потому что бытие не в нем, а по ту сторону его. И если в философии это приводило к утверждению, что жизнь есть сон или что мир — зеркало души, то в поэтике это заставляло его относиться к слову не как к зрительному образу или краске, но как к элементу музыкальному. Слово для него замкнуто в себе и обращается не столько к воображению, сколько к фантазии, не столько к зрению вещей, сколько к созерцанию отраженной в них души. Поэтому речь Карамзина всегда строится по закону внутренней языковой интонации, а не по принципу описания. Отсюда — повышенная (но не ложная) риторика и торжественная периодичность его речи, из своих собственных законов построяющей мелодию. Примеры такого отношения к языку бесчисленны и в «Письмах русского путешественника», и в любовных повестях, и в «Истории», и в «Афинской жизни» — замечательной и мало оцененной картине древнегреческой культуры. Перечтите, например, начало его новеллы «Сиерра-Морена». Вы почувствуете, что эта риторика основана на стремлении дать законченную мелодию и обращается больше всего к слуху. Даже звуковая сторона этого отрывка отличается особенной цельностью: Андалузия — миртовые рощи — Гвадальквивир — розмарином увенчанная Сиерра-Морена — Алонзо — Эльвира — черный мрамор. Заметьте: Андалузия и Алонзо; Гвадальквивир и Эльвира; розмарин, Морена и мрамор — эта звуковая стройность, эти аллитерации здесь не случайны.

---

[1] «Отчего в России мало авторских талантов?» — Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 2, стр. 185. Курсив мой. — *Б. Э.*

[2] О самой проблеме поэтического языка см. статьи В. Шкловского и Л. П. Якубинского в первом «Сборнике по теории поэтического языка» (Пг. 1916).

Как поэтический язык отличен от разговорного, так и искусство отлично от простого описания. Во второй книжке «Аонид» Карамзин обмолвился своеобразным эстетическим афоризмом. Говоря о том, что описание чувств надо означать чертами личными, а не общими, он прибавляет: «Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, *личность* уверяют нас в истине описаний и часто обманывают: *но такой обман есть торжество искусства*»[1]. В соответствии с предыдущим это надо, по-видимому, понимать так, что искусство не дает действительного описания реальной личности, но творит ее образ, и притом должно делать это так, чтобы, при помощи якобы личных черт, скрыть фантазию — подобно тому, как скрытой должна быть «необыкновенность выражения» в поэтическом языке.

Это немногое, что мне удалось сказать здесь, может служить введением к новой разработке творчества Карамзина. Между его философией и поэтикой — полное соответствие. Это не просто «сентиментализм» как умонастроение эпохи, пассивно воспринятое, но нечто гораздо большее. Если к этому присоединить рассмотрение его любовных повестей и исторических образов, его эстетику и политику, то должно получиться нечто весьма отдаленное от традиционного учения о нем как только о представителе «сентиментализма». Обычный историко-литературный метод подведения художника под общие схемы умонастроения той или другой эпохи ложен. Он не выясняет главного — какова внутренняя, имманентная связь между писателями разных поколений, ибо основан на представлении о творчестве как о пассивном отражении, а не активном делании. Тем самым теряется самое существенное, как потерялась для исследователей Карамзина (потому что не укладывается в схему) замечательная «Моя исповедь», да и многое другое. И можно прямо сказать, что мы еще не вчитались в Карамзина, потому что неправильно читали. Искали буквы, а не духа. А дух реет в нем, потому что он, «платя дань веку, творил и для вечности»[2].

---

[1] «Истинное богатство языка состоит...» — Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 2, стр. 144. Курсив (кроме слова «личность») мой. — *Б. Э.*

[2] «Письма русского путешественника». — Там же, т. 1, стр. 573.

ПУТЬ ПУШКИНА К ПРОЗЕ

1

Русская литература XVIII века была главным образом занята организацией стиха — проза оценивалась как низший род и принималась во внимание лишь в форме прикладного, ораторского искусства. В центре словесного художества стояла ода. Поэтический язык формируется как особый «славяно-российский» диалект и живет вне связи с языком разговорным, который слишком еще неустойчив, разнообразен по составу, многосложен и многостилен, чтобы служить материалом для словесности. Для *повествования* время еще не наступило — царит «витийственный» стиль, декламация господствует над сказом. Основной принцип композиции — красноречие, элоквенция. Преобладают монументальные формы, которые образуются движением больших словесных масс. Язык интимных эмоций, оттенки разговорного синтаксиса, игра мелкими смысловыми узорами — все это еще не существует. Перед нами — крупные формы «высокого» стиля, в котором фраза есть лишь элемент сложного, многоголосного контрапункта.

Разговорная речь постепенно начинает просачиваться в поэзию. Монументальные формы расшатываются. Является потребность выйти за пределы замкнутого в себе «славяно-российского» языка. Сатира и басня вступают в соперничество с одой. Приближается момент образования интимной лирики. Поэтический язык определяется как сочетание книжного «славяно-русского» диалекта, созданного специально для поэзии, с «простонародным наречием». Пушкин констатирует это в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825): «Как материал словесности, язык славяно-

---

Статья впервые опубликована в кн.: «Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. Пушкинист. 4». М.—Пг. 1923, стр. 59—74. В кн. Б. М. Эйхенбаума «Литература» (Л. 1926), дата: 1922.

русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя, таким образом, от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и *такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей»* [1].

Стихотворная речь всегда тяготеет к образованию искусственного, замкнутого языка и сопротивляется внесению в нее элементов «просторечия». Периодическое внедрение живого языка в поэзию ощущается всегда как сдвиг, совершив который поэзия опять стремится уравновесить свой стиль новым кодексом. Отсюда — разница в темпе и в характере изменений, происходящих в стихотворном языке и в языке прозы, а тем более — в языке практическом, разговорном. Французская поэтика середины XVI века находит, что поэзия стоит слишком близко к разговорной речи — начинается борьба Плеяды с Маро, борьба за оду и за героическую поэму против «простонародных» virelay и романов: «Pour ce je conseillerai à nos poètes de devenir un peu plus hardis et moins populaires» («L'art poétique» de Jacques Peletier [2], 1555 г.). То же можно наблюдать и в нашей поэтике XVIII века. Пушкин как завершитель этого классического периода ищет сближения канонического языка поэзии с живым языком — отсюда его постепенно растущий интерес к прозе. В той же статье он называет Мельпомену Расина напудренной и нарумяненной и утверждает, что «наш язык не столько от... поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать *европейской своей общежительности»* (7, 30—31).

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7, изд-во АН СССР, М. — Л. 1949, стр. 27. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

[2] «Посему я пожелаю нашим поэтам побольше смелости и поменьше популярности» («Поэтическое искусство» Жака Пелетье) *(франц.).* — A. Boulanger, L'art poétique de Jacques Peletier du Mans (1555), publié d'après l'édition unique avec introduction et commentaire, Paris, 1930, p. 85.

Проза Карамзина явилась как результат падения витийственной «славяно-российской» поэзии, но она еще совершенно синкретична и с витийством не порывает. Вопрос идет еще не столько о построении повествовательных форм, сколько о принципах повествовательного стиля — о составе и построении *фразы*. Собственной позиции проза еще не имеет — она воспринимается и оценивается на фоне стиха, с которым конкурирует в сладкозвучии и ритмизации. Она развивается на стиховой основе и в этом своем виде являет угрозу стиху. Батюшков почувствовал эту угрозу, когда писал Гнедичу о Шатобриане: «Он... испортил и голову и слог мой: я уже готов был писать поэму в прозе, трагедию в прозе, мадригалы в прозе, эпиграммы в прозе, в прозе поэтической. Не читай Шатобриана!» (1811) [1]. Первые 25 лет XIX века — период состязания прозы и стиха. Для Карамзина стихи были упражнением — этюдами к образованию прозы. Для Батюшкова — обратно: «Для того, чтобы писать хорошо в стихах — в каком бы то ни было роде, писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а записывать просто для себя. Я часто испытывал на себе, что этот способ мне удавался» (запись 1817 года) [2]. К началу 20-х годов, одновременно с расцветом стиха, вопрос о судьбах прозы выдвигается как очередной.

Именно в это время начинает задумываться над ним и Пушкин. Вопрос этот является у него в связи с постепенно растущим убеждением, что русский стих исчерпал отпущенный ему запас традиций и возможностей, намеченных поэтами XVIII века, что определенный стиховой цикл заканчивается. Орнаментальное отношение к слову, характерное для стиха, переставало удовлетворять — явилась потребность в использовании смысловой «предметности». Воздействие слова «витийственного» как чего-то самоценного, почерпающего принципы архитектоники в собственном своем движении, ослабело. Наметился переход от этих витийственных, «абсолютных» форм к фор-

[1] К. Н. Батюшков, Соч., т. 3, изд. П. Н. Батюшкова, СПб. 1886, стр. 135.
[2] Там же, стр. 332.

мам повествовательным, «программным». Лирика, перешедшая от монументальных форм к формам интимным, не могла развиваться на завещанных XVIII веком традициях. Пушкин снижает декламацию и завершает процесс образования элегии, явившейся на смену оде. Но он не открывает нового пути для русского стиха, а лишь завершает развитие классического четырехстопного ямба. Дальнейшая русская поэзия идет по пути ритмических новообразований, чуждых Пушкину и гораздо больше связанных с Жуковским. Русский стих ищет новых основ — заново встает вопрос о гекзаметре, и, в связи с ним, Сенковский выступает (в 1841 году) со своим предложением строить русский стих на принципах арабского. Чисто словесная, декламационная и говорная основа стиха заменяется иной — напевной. Пушкин не делает этого шага, но зато постепенно отходит от лирики и от самого стиха. «Евгений Онегин» знаменует собой тенденцию внести в стих прозаическое течение фразы — преодолеть коллизию между стихом как таковым и простым повествованием. Достигнуто равновесие — но тем самым уничтожено ощущение стиха как особой формы речи. Недаром одновременно наблюдается попытка возрождения архаических форм — призыв к оде. Естественно ожидать, что дальнейшее развитие пойдет по двум различным путям: проза совершенно обособится от стиха, а стих обратится к новым принципам.

2

Пушкин ясно чувствовал эту внутреннюю динамику художественных форм и стилей. Процесс их развития и смены изображается в его теоретических статьях и заметках как процесс имманентный, совершающийся по своим собственным законам, независимо от внешних факторов. В «Мыслях на дороге» (1833—1835) дается сжатый очерк развития средневековой поэзии — от триолетов, баллад, рондо, сонетов и пр. к романам и фаблио: победив трудности этих орнаментальных форм (недаром Пушкин говорит о «симметрии», «размеренности»), поэзия превратилась в «игрушки гармонии», которыми ум не может довольствоваться — «*воображение требует картин и рассказов.* Трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные

предания, родился ле, роман и фаблио» (7, 34) [1]. Еще резче проявляется точка зрения Пушкина в его ответе на статью Гоголя («О движении журнальной литературы»), напечатанную в «Современнике» 1836 года (№ 1). Гоголь мимоходом говорит о влиянии французской революции на западную литературу: «В литературе всей Европы распространился беспокойный, волнующий вкус. Являлись опрометчивые, бессвязные, младенческие творения, но часто восторженные, пламенные — *следствие политических волнений той страны, где рождались»* [2]. Пушкин возражает, подчеркивая отсутствие механической причинной связи между явлениями разных рядов — политики и литературы: «Мы не полагаем, чтобы нынешняя раздражительная, опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений. *В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV.* В самое мрачное время революции литература производила приторные, сентиментальные, нравоучительные книжки. Литературные чудовища начали появляться уже в последние времена кроткого и благочестивого «восстановления» (Restauration). *Начало сему явлению надо искать в самой литературе»* (7, 404—405) [3].

Я отмечаю эти суждения Пушкина, чтобы показать характерное для него сознание *непрерывности* движения литературных форм и его *автономности.* Сознание это ведет его самого от одних форм к другим. Он особенно интересуется периодами снижения высокого стиля — так подготовляется его переход к прозе. В 1828 году, во время работы над VII главой «Евгения Онегина», он пи-

---

[1] Курсив мой. — *Б. Э.* В прежних изданиях, по одному из которых цитирует Б. М. Эйхенбаум, статья была озаглавлена «О русской литературе с очерком французской» и печаталась в качестве второго приложения к статье «Мысли на дороге» (подлинное заглавие последней: «Путешествие из Москвы в Петербург»). — *Ред.*

[2] Курсив мой. — *Б. Э.* Там же Гоголь замечает: «Распространилось в большой степени чтение романов, холодных, скучных повестей, и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии». И далее — характерный вопрос: «Отчего поэзия заменилась прозаическими сочинениями?» (Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, изд-во АН СССР, М. — Л. 1952, стр. 171—172).

[3] Статья «Мнение М. Е. Лобанова о духе и словесности, как иностранной, так и отечественной». Курсив мой. — *Б. Э.*

шет заметку, в которой намечается этот путь: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию... Так некогда во Франции светские люди восхищались музою Ваде, так ныне Wordsworth, Coleridge увлекли за собой мнение многих. Но Ваде не имел ни воображения, ни поэтического чувства, его остроумные произведения дышат одною веселостию, выраженной площадным языком торговок и носильщиков. Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина. У нас это время, слава богу, еще не приспело, так называемый язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не *понимаем»* [1].

Уже из этой заметки видно, что «поэтическую прозу», которая заимствует у стиха его «обветшалые украшения», Пушкин отвергает. Гораздо раньше, в заметке 1822 года («О слове»), он смеется над писателями, которые «думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами. Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавив: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: *рано поутру,* а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба. Как это все ново и свежо! разве оно лучше потому, что длиннее?». Здесь же он хвалит Вольтера, как «прекрасный образец благороднейшего слога», и формулирует: «Точность, краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей: блестящие выражения ни к чему не служат; *стихи — дело другое».* Заметка кончается характерным вопросом: «чья проза лучшая в нашей литературе? Ответ:

[1] Курсив мой. — *Б. Э.* Заметка эта впервые напечатана в книге «Неизданный Пушкин». Собрание А. Ф. Онегина. Труды Пушкинского дома при Российской Академии наук, изд-во «Атеней», Пг. 1922, стр. 180—181. (Теперь она печатается в другой редакции — под заглавием «О поэтическом слоге». См. *7,* 80—81.— *Ред.)*

Карамзина. Это еще похвала небольшая» [1]. Независимо от общего теоретического вопроса о соотношении между прозой и стихом мы находим здесь документальное свидетельство о том, что для Пушкина это были совершенно различные формы художественной речи, так что законы, действующие в пределах одной из них, не подходят для другой. На этом основании можно утверждать, что проза Пушкина явилась как сознательный контраст к стиху, хотя и подготовленный произведенной им в стихотворном языке деформацией. На этот контраст указывал еще Шевырев: «Никто из писателей России и даже Запада, равно употреблявших стихи и прозу, не умел полагать такой резкой и строгой грани между этими двумя формами речи, как Пушкин... Потому-то проза Пушкина не есть какой-то междоумок между стихами и прозой, который известен под именем прозы поэтической или, правильнее, прозы риторической, который заимствуется от стихов метафорами и сравнениями и блещет на произведениях современной нам литературы, много свидетельствуя об упадке общего вкуса. У нас Марлинский был главным представителем этого рода прозы, которого не любил Пушкин» [2].

В переписке и в статьях Пушкин часто поднимает вопрос о создании русской прозы. В 1823 году он пишет Вяземскому: «Читал я твои стихи в Полярной Звезде; все прелесть — да ради Христа, прозу-то не забывай; ты да Карамзин одни владеют ею» (*10*, 55). Характерно, что здесь он не имеет в виду именно художественную прозу — вопрос идет еще об организации самого прозаического языка. В 1824 году, записывая воспоминания этеристов, он жалуется Липранди: «С прозой — беда!.. Хочу

---

[1] Б. М. Эйхенбаум цитирует эту заметку по старому изданию. Теперь она носит заглавие «О прозе» и несколько отличается по своему тексту. См. *7*, 14—16. — *Ред.*

[2] Статья по поводу выхода трех последних томов посмертного издания сочинений Пушкина («Москвитянин», 1841, ч. 5, № 9, стр. 260). Характерно, что в последнее время опять был поднят вопрос о прозе и стихе, причем А. Белый, проза которого строится на стиховой основе и в этом смысле сближается с прозой Марлинского, стремился утвердить тожество этих форм (статья «О художественной прозе» в сб. Московского Пролеткульта «Горн», 1919, кн. 2—3). Попытка его найти в прозе стиховые метры и разложить фразы на стопы характерна лишь своей тенденциозностью.

попробовать этот первый опыт»[1]. В том же году он пишет заметку «О причинах, замедливших ход нашей словесности», где говорит: «Исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого еще не может быть довольно привлекателен... Проза наша еще так мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для понятий самых обыкновенных»[2]. Это же почти буквально повторено в статье «О предисловии г-на Лемонте» (1825): «Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует пищи для размышления, *умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения*[3]. Но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны» (7, 31).

Пушкина в это время заботит вопрос именно о создании самого механизма прозаической речи как материала для словесности. Этим же вопросом занят и Вяземский. Нужен какой-то источник, которым русский прозаический язык мог бы воспользоваться. Является мысль, что, в противоположность защитникам старины, не следует бояться галлицизмов, потому что на собственной основе русскому языку слишком трудно развивать нужные обороты. На этом особенно настаивал Вяземский.

В статье об И. И. Дмитриеве (1823) он подвергает этот вопрос специальному обсуждению и обозревает с этой точки зрения всю русскую литературу: «Язык Ломоносова в некотором отношении есть уже мертвый язык. Сумароков подвинул у нас ход и успехи словесности, но не языка. Язык Петрова, Державина, обильный поэтическою смелостию, красотами живописными и быстрыми

---

[1] «Из дневника и воспоминаний И. П. Липранди». — «Русский архив», 1866, № 10, стр. 141.

[2] Б. М. Эйхенбаум цитирует заметку по старому изданию. В современных изданиях текст ее еще более близок к статье «О предисловии г-на Лемонте». См. 7, 18. — *Ред.*

[3] Курсив мой. — *Б. Э.* Ср. с вышеприведенной цитатой из «Мыслей на дороге».

движениями, не может быть почитаем за язык классический или образцовый... Язык Хераскова и ему подобных отцвел вместе с ними, как наречие скудное, единовременное, не возросшее от корня живого в прошедшем и не пустившее отраслей для будущего. В некоторых из стихов и прозаических творений Фонвизина обнаруживается ум открытый и острый; и хотя он первый, может быть, угадал игривость и гибкость языка, но не оказал вполне авторского дарования; слог его есть слог умного человека, но не писателя изящного... Все сии писатели и несколько других, здесь не упомянутых, более или менее обогащали постепенно наш язык новыми оборотами и новыми соображениями и расширяли его пределы; но со всем тем признаться должно, что и посредственнейшие из писателей нынешних (разумеется, и здесь найдутся исключения) пишут не языком Княжнина и Эмина, стоящих гораздо выше многих современников наших, если судить о даровании авторском, а не о превосходстве слога».

Настоящими основателями нового литературного языка Вяземский считает Дмитриева и Карамзина. Пушкин, конечно, не согласился бы с такой оценкой Дмитриева — предпочтение Дмитриева перед Крыловым характерно именно для Вяземского. Но главное не в этой оценке, а в самом вопросе о языке. Вяземский переходит к спору о галлицизмах: «Сие раскрытие, сии применения к нему понятий новых, сии вводимые обороты называли галлицизмами, и, может быть, не без справедливости, если слово *галлицизм* принять в смысле *европеизма*, т. е. если принять язык французский за язык, который преимущественнее может быть представителем общей образованности европейской. Согласиться должно, что вкус французской словесности, которая преимущественно образовала ум и дарования наших двух писателей, заметен в их произведениях; но и то неоспоримо, что при тогдашнем состоянии нашей литературы писателям, вызываемым дарованиями отличными из тесного круга торжественных од и прозы ребяческой или высокопарной, в коей по большей части были в обращении одни слова, а не мысли, должно было заимствовать обороты из языков уже созревших и прививать их рукою искусною к своему языку, приемлющему с пользою все то, что только не противится коренному его свойству. Мы могли бы спросить, из которых языков прививки были бы выгоднее для русского языка,

и свойственнее ли ему *германизмы, англицизмы, италиянизмы*, даже эллинизмы и латинизмы? Но решение сего вопроса не подлежит настоящему рассуждению и не удовольствовало бы ни в каком случае гнева противников, готовых поразить равным проклятием все то, что не заклеймено печатию старины и не освящено правом давности, единственным правом, коему поклоняются умы ленивые и робкие»[1].

К тому же вопросу о галлицизмах Вяземский возвращается в другой статье («О разборе трех статей, помещенных в записках Наполеона, написанном Денисом Давыдовым», 1825) и говорит то же, что Пушкин: «Не забудем, что язык политический, язык военный — скажу наотрез — язык мысли вообще мало и немногими у нас обработан. Хорошо не затевать новизны тем, коим незачем выходить из колеи и выпускать вдаль ум домовитый и ручной; но повторяю: новые набеги в области мыслей требуют часто и нового порядка. От них книжный синтаксис, условная логика частного языка могут пострадать, но есть синтаксис, но есть логика общего ума, которые, не во гнев ученым будь сказано, также существуют»[2]. В ответ на эти суждения Вяземского Пушкин пишет ему в 1825 году: «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного, точного языка прозы — т. е. языка мыслей). Об этом есть у меня строфы три и в „Онегине"» (10, 153)[3]. Интересно, что позже, в 30-х годах, точка зрения Пушкина, по-видимому, изменилась — он оценил литературное течение, представленное Вельтманом и Далем, которые вводили в литературный оборот народные диалекты. Незадолго до смерти Пушкин узнал от Даля, что шкурка, которую сбрасывает змея, называется *выползиной.* «Да, вот мы пишем, говорим, зовемся тоже писателями, а половины русских слов не знаем!.. Какие мы писатели? Горе, а не

---

[1] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. 1, изд. С. Д. Шереметева, СПб. 1878, стр. 124—126.

[2] Там же, стр. 196—197.

[3] Пушкин имеет, очевидно, в виду строфы 26—29 третьей главы, где в связи с переводом письма Татьяны с французского на русский говорится и о галлицизмах.

писатели! Зато по-французски так нас взять — мастера́». На другой день Пушкин пришел к Далю в новом сюртуке. «Какова выползина! сказал он, смеясь своим веселым, звонким, искренним смехом. Ну, из этой выползины я не скоро выползу. В этой выползине я такое напишу, что и ты не оха́ешь, не отыщешь ни одной французятины». Интересно еще, что несколько раньше, в 1832 году, Пушкин убеждал Даля написать роман и говорил: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три, — начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу». Тогда же Пушкин говорил Далю и о языке: «Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать?.. Надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще! А что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! Что за золото! А не дается в руки, нет!» [1].

3

Вопрос об организации русского прозаического языка («языка мыслей») становится к 30-м годам животрепещущим и требует своего разрешения. Пушкин, как видно по приведенным цитатам из статей 20-х годов, отделяет проблему прозы от стиха и, признавая высокое развитие русского стихотворного языка, настойчиво указывает на бедность и необработанность языка прозы. Присоединим еще цитату из отрывка повести, написанного в начале 30-х годов («Рославлев»): «Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски, но словесность наша, кажется, не старее Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только «Историю» Карамзина» (*6,* 201). Среди заметок Пушкина есть одна, относящаяся, очевидно, к 30-м годам: «Вот уже 16 лет, как я печатаю, и критики заметили в моих стихах 5 грамма-

---

[1] «Воспоминания Даля о Пушкине». — В кн. Л. Майкова «Пушкин», изд-во Л. Ф. Пантелеева, СПб. 1899, стр. 418.

тических ошибок (и справедливо)... Я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место. Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже и почти так, как пишет Гоголь»[1]. После всего этого естественно ожидать, что собственные опыты Пушкина в прозе будут, во-первых, совершенно лишены стилистических «украшений», свойственных стиху, и, во-вторых, центром его внимания будет организация прозаической фразы.

В обзорах и критических статьях 20-х годов тоже все с большей и большей настойчивостью указывается на необходимость перейти от стихов, которых слишком много, к прозе. В 1823 году Марлинский пишет («Взгляд на старую и новую словесность в России»): «Оставив за собою бесплодное поле русского театра, бросим взор на степь русской прозы. Назвав Жуковского и Батюшкова, которые писали столь же мало, сколь прелестно, невольно останавливаешься, дивясь безлюдью сей стороны, — что доказывает младенчество просвещения. Гремушка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество стихотворцев (не говорю — поэтов) и почти вовсе нет прозаиков, и как первых можно укорить бледностию мыслей, так последних погрешностями противу языка»[2]. В другом своем обзоре («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов») Марлинский говорит о двух томах «Истории» Карамзина: «Сими двумя томами началась и заключилась однако ж изящная проза 1824 года. Да и вообще, до сих пор творения почтенного нашего историографа возвышаются подобно пирамидам на степи русской прозы, изредка оживляемой летучими журнальными бедуинами или тяжело движущимися караванами переводов»[3]. Позже, в 1833 году, Марлинский шутит по поводу наплыва исторических романов и так изображает общее положение: «Стихотворцы, правда, не

[1] Б. М. Эйхенбаум цитирует эту заметку по одному из старых изданий, где печаталось Г⟨оголь⟩ или просто — Гоголь. Однако расшифровка оказалась неверной и теперь печатается: г **. — *Ред.*

[2] А. А. Бестужев-Марлинский, Соч., т. 2, Гослитиздат, М. 1958, стр. 536.

[3] Там же, стр. 552.

переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в общий крик: „Прозы! прозы! Воды, простой воды!“»[1].

Приведу еще характерный отрывок из статьи О. Сомова «Обзор российской словесности за 1828 год»:[2] «С некоторого времени хорошая проза сделалась необходимою потребностью для читающей публики нашей; и, как все хорошее и редкое, она ловится с какою-то ревнивою жадностью: свидетельством тому служат некоторые прозаические сочинения, изданные в последних годах. Жаль, что молодые наши кандидаты в литераторы не подметили сего направления умов, которое, волею и неволею увлекаясь за своим веком, требует от нас более положительного, более существенного; тогда, может быть, от вялых подражаний в стихах они обратились бы к прозе, в которой еще не все или даже очень мало сделано для русского языка. У нас нет еще слога повествовательного для романов и повестей, нет разговорного слога для драматических сочинений в прозе, нет даже слога письменного. Оттого-то молодые наши писатели вступают всегда ощупью в этот путь, и слава богу, если, за неимением проложенной, гладкой дороги, им посчастливилось напасть на хорошую тропинку! Немногие однако ж похвалятся этою удачей: большая часть или сбивается на шероховатую пашню устарелого языка славяно-русского, или скользит и падает на развалинах, сгроможденных когда-то из запасов чужеязычных (галлицизмов, германизмов и проч.), или тонет в низменной и болотистой почве грубого, необработанного языка простонародного»[3].

Во всех этих суждениях совершенно ясно чувствуется реакция по отношению к стиху. Как бы ни мотивировалось это — ясно, что действие стиха считается исчерпанным. Век требует прозы, и требование это явилось в результате движения самой литературы.

Заботы Пушкина о прозе особенно усиливаются, начиная с 1824—1825 годов. Эти годы — критические для

---

[1] Статья «О романе Н. Полевого „Клятва при гробе господнем“». — Там же, стр. 560.

[2] Интересно, что прозу Нарежного в его «Славянских вечерах», написанных в стиле карамзинской школы, Марлинский находит «слишком мерной и однозвучной».

[3] «Северные цветы на 1829 год», стр. 82—84.

русского стиха. В письмах к Марлинскому Пушкин настойчиво рекомендует ему взяться за роман и дает интересные стилистические советы: «Жду твоих повестей; да возьмись за роман — кто тебя держит?» (*10*, 132). «Да полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни;* высказывай все начисто» (*10*, 147). «Жду твоей новой повести, да возьмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма, иначе все будет слог сбиваться на Коцебятину» (*10*, 192). Интересно, что именно в этот период наступает и охлаждение к стихам как у Пушкина, так особенно и у Вяземского. Вяземский признается Пушкину в письме 1824 года: «Вообще стихи потеряли для меня это очарование, это *очаровательство* невыразимое [1]. Прежде стихи действовали на меня почти физически, щекотали чувства, les sens; теперь надобно им задеть струны моего ума и сокровенные струны души, чтобы отозваться во мне» [2]. Он же пишет в 1825 году: «Я совсем отвык от стихов. Я говорю как на иностранном языке: можно угадать мысли и чувства, но нет для слушателей увлечения красноречия. Не так ли? Признайся! Я в стихах Франклин на французском языке: сдается какое-то чужеязычие» [3]. Пушкин ободряет его, но сам пишет в том же году Катенину: «Стихи покамест я бросил и пишу свои mémoires» [4], «...четыре песни «Онегина» у меня готовы, и еще множество отрывков; но мне не до них. Радуюсь, что 1-я песнь тебе по нраву — я сам ее люблю; впрочем на все мои стихи я гляжу довольно равнодушно, как на старые проказы с К...., с театральным майором и проч.; больше не буду!» (*10*, 180).

Недаром в третьей главе «Евгения Онегина», которая писалась в 1824 году, Пушкин предсказывал:

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,

---

[1] Намек на Жуковского (стихотворение «Невыразимое», 1818).

[2] А. С. Пушкин, Переписка, т. 1, изд-во имп. Академии наук, СПб. 1906, стр. 145.

[3] Там же, стр. 254.

[4] Воспоминания *(франц.)*.

Унижусь до смиренной прозы: [1]
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат [2].
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.

Рифма начинает постепенно утрачивать в глазах Пушкина свое высокое значение — факт чрезвычайно важный. В 1821 году он рассердился на Вяземского за фразу в «Послании Жуковскому», где говорится о том, что язык наш беден рифмами. Вяземский вспоминает об этом в своей автобиографии: «Как хватило в тебе духа, сказал он мне, сделать такое признание? Оскорбление русскому языку принимал он за оскорбление, лично ему нанесенное. В некотором отношении был он прав, как один из высших представителей, если не высший, этого языка: оно так. Но прав и я. В доказательство укажу на самого Пушкина и на Жуковского, которые позднее все более и более стали писать белыми стихами. Русская рифма и у этих богачей обносилась и затерлась» [3]. Действительно, к концу 20-х годов Пушкин охладевает к рифме. В шестой главе «Онегина», которая писалась в 1826 году, он признается (строфа 43):

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я, со вздохом признаюсь,
За ней ленивей волочусь.

В разных местах «Онегина» рифма высмеивается или превращается в каламбур. Особенно отмечается надоедливость привычных рифм:

---

[1] Ср. в черновом письме к А. Н. Раевскому 1827 года по поводу «Бориса Годунова»: «В некоторых сценах унизился до презренной прозы» (А. С. Пушкин, Переписка, т. 2, стр. 17).

[2] Первоначально — «мой *сумрачный* закат». Интересный пример отступления Пушкина от элегического клише — своего рода оксюморон.

[3] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. 1, стр. XLII.

Мечты, мечты! Где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма — *младость?* [1]
. . . .
И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы — *розы:*
На, вот, возьми ее скорей!)

«Домик в Коломне» полон шуток по адресу строгих педантов и любителей неожиданных рифм:

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,
Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? Спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный,
По большей части так и я пишу.
К чему, скажите? Уж и так мы голы:
Отныне в рифмы буду брать глаголы.

Наконец, в «Мыслях на дороге» Пушкин прямо повторяет мысль Вяземского, против которой так возражал в 1821 году: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь, трудный* и *чудный, верный* и *лицемерный* и проч.» (7, 298) [2].

---

[1] Лермонтов в «Сашке» (1836) продолжает эту шутку:

Когда не знал я, что на слово младость
Есть рифма *гадость*, кроме рифмы *радость!*

[2] О том же — у Вольтера («Des lieux communs en littérature»): «Toutes les situations tragiques sont prévues, tous les sentiments que ces situations amènent sont devinés; les rimes même sont souvent prononcées par le parterre avant de l'être par l'acteur. Il est difficile d'entendre parler à la fin d'un vers d'une *lettre* sans voir clairement à quel héros on doit la *remettre*. L'heroïne ne peut guère manifester ses *alarmes*, qu'aussitôt on ne s'attende à voir couler ses *larmes*. Peut-on voir un vers finir par *César* et de n'être pas sûr de voir des vaincus train après son *char*?». Перевод («Общие места в литературе»): «Все трагические ситуации предусмотрены заранее; о чувствах, которые с ними сопряжены, догадываемся; даже рифмы, и те публика в партере нередко произносит раньше, чем их произносит актер. Когда в конце стиха стоит «письмо» (lettre), то мы предугадываем и совершенно ясно понимаем, кому из героев это письмо следует отдать (remettre). Не успеет героиня заявить о своих угрозах (alarmes), как мы уже знаем, что тотчас она разразится слезами (larmes). Как можно теперь читать стих, где на рифме стоит Цезарь (César), и мысленно не видеть полоненных, влекущихся за его триумфальной колесницей (char)?».

На основании всего этого материала можно с уверенностью утверждать, что проза Пушкина явилась как *переход* от стиха и что поэтому она должна отличаться особыми признаками, которые, с одной стороны, резко отделяют ее от специфических свойств стихотворной речи, а с другой — находятся в связи с той ее деформацией, которая наблюдается в «Графе Нулине», «Евгении Онегине», «Домике в Коломне».

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

1

В русской литературе 30-х годов с полной ясностью определилось движение от больших стиховых жанров к прозе — от поэм разных видов к повести и роману. Последние главы «Евгения Онегина» Пушкин писал уже в предвидении этой новой перспективы. И в самом деле: его «роман в стихах» оказался началом бурного роста прозы. В статье «О движении журнальной литературы...» (1836) Гоголь отметил как несомненный факт замену стихов прозаическими сочинениями и упрекал критику, что она не занялась этим вопросом. В «куче» появившихся у нас романов и повестей он разглядел «искры света, показывающие скорое зарождение чего-то оригинального»[1]. Дальнейшее развитие русской прозы подтвердило верность этих мыслей и наблюдений: за годы 1836—1842 появились такие произведения, как «Путешествие в Арзрум», «Капитанская дочка» и «Дубровский» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Записки одного молодого человека» Герцена, «Ледяной дом» и «Басурман» Лажечникова, «Княжна Зизи» В. Одоевского, «Тарантас» В. Соллогуба. К этим отдельным вещам надо добавить такие сборники, как «Сто русских литераторов» и «Наши, списанные с натуры русскими».

В статье, посвященной «мнению М. Е. Лобанова» (1836), Пушкин признал, что французская словесность должна была «отозваться» на русской литературе 30-х годов; однако, заявил он тут же, ее влияние (в отличие от прежнего времени) оказалось слабым: «Оно ограничилось только переводами и кой-какими подражаниями, не имевшими большого успеха»[2]. Действительно, русская передовая

Статья впервые опубликована в книге Б. М. Эйхенбаума «Статьи о Лермонтове», изд-во АН СССР, М. — Л. 1961, стр. 221—265. В рукописи дата: октябрь — ноябрь 1958 года.

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, изд-во АН СССР, М. 1952, стр. 172, 539.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7, изд-во АН СССР, М.—Л. 1949, стр. 406. (В дальнейшем — А. С. Пушкин, том, страница.)

проза 30-х годов (при всем внимании к зарубежным литературам) шла своей дорогой.

Во французской литературе 20-х годов главное место занимали исторические романы вальтер-скоттовского типа; к началу 30-х годов положение резко изменилось: после Июльской революции «ведущую роль стал играть роман из современной жизни» [1], и притом преимущественно ро́ман психологический, интимный. В программной статье 1830 года Стендаль, отказываясь от традиций вальтер-скоттовского романа, спрашивал: «Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?». Ответ был ясен и категоричен: «Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца» [2]. Характеризуя позицию Стендаля, Б. Реизов говорит: «Стендаль резко противопоставляет психологический и исторический элемент в романах Вальтера Скотта. Он не обращает внимания на то, что психология, в виде «нравов» и «характеров», также исторична и что значительные достижения в области такой исторической психологии у Скотта, конечно, есть. Для него важно полное экспрессии и тонких подробностей реалистическое изображение *страстей,* и в том числе любви, чем Вальтер Скотт не мог похвастаться» [3].

В русской литературе картина была иной. Никакой *смены* исторического романа психологическим у нас в 30-х годах не было. Для русской прозы этого времени характерно как раз сосуществование исторических и психологических тем, причем исторический роман имеет скорее бытовой и нравоописательный, чем политический характер, а роман семейный или психологический оказывается на деле выходящим за пределы интимной жизни и соприкасающимся с общественно-политическими проблемами. Пушкин, например, мог одновременно работать над такими разными вещами, как «Рославлев» и «Пиковая дама», «Дубровский» и «Капитанская дочка». Недаром он опре-

---

[1] Б. Г. Реизов, Французский исторический роман в эпоху романтизма, Гослитиздат, Л. 1958, стр. 4.

[2] Стендаль, Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская», — Собр. соч., т. 7, изд-во «Правда», М. 1959, стр. 316.

[3] Б. Реизов, Бальзак и французский исторический роман 1820-х годов. — «Литературная учеба», 1935, № 7—8, стр. 16—17.

делил жанр романа *в целом* как «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»;[1] роман вальтерскоттовского типа (то есть «исторический» в узком смысле слова) был для него всего лишь одной из разновидностей, причем в этом типе романа он ценил то, что мы знакомимся с прошедшим временем «современно», «домашним образом»[2]. По мысли Пушкина, каким бы ни был роман по своему жанру (то есть историческим или современным, политическим или интимным), он должен развиваться на фоне «исторической эпохи» и в неразрывной связи с нею. Такое понимание романа характерно для поколения, прошедшего через Отечественную войну 1812 года и через катастрофу 1825 года: историзм определил и мировоззрение и художественное творчество русской передовой интеллигенции 30-х годов.

Очень интересна и показательна в этом смысле статья А. Бестужева (Марлинского) о романе Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833). В этой статье (Белинский признал ее «весьма примечательной»[3]) речь идет преимущественно об историческом романе, но в итоге оказывается, что между ним и романом из современной жизни принципиальной разницы нет, и именно потому, что «мы живем в веке историческом... по превосходству»: «История была всегда, свершалась всегда,— говорит Бестужев.— Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать... Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проницает в нас всеми чувствами... Мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История —*половина* наша во всей тяжести этого слова. Вот ключ двойственного направления современной словесности: романтическо-исторического». Романы Лажечникова Бестужев хвалит не за точность исторических сцен и подробностей, а за то, что он сумел оживить их «горячею игрою характеров»;

---

[1] А. С. Пушкин, т. 7, стр. 102. См. в черновом тексте. «Необычайный успех Вальтер-Скотта увлек за собою целую толпу подражателей, все кинулись на исторический роман» (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 16 томах, т. 11, изд-во АН СССР, 1949, стр. 363).

[2] А. С. Пушкин, т. 7, стр. 535.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 4, изд-во АН СССР, М. 1954, стр. 31. (В дальнейшем: Белинский, том, страница.)

В. Скотта он называет романтиком — «по стерновскому духу анализа всех движений души, всех поступков воли». «Древние не знали романа,— утверждает он,— ибо роман есть разложение души, история сердца, а им некогда было заниматься подобным анализом; они так были заняты физическою и политическою деятельностию, что нравственные отвлеченности мало имели у них места» [1].

«Двойственное» («романтически-историческое») направление было особенно характерным для русской словесности 30-х годов. Литература «юной Франции» (так называемая «неистовая» словесность) сосредоточилась на анализе страстей; специфической для русской жизни и литературы этих лет была проблема соотношения личной жизни («истории сердца») с жизнью исторической, народной. Декабрьская катастрофа придала этой проблеме трагический характер, обострив вопрос о возможности и целесообразности личной героики. Кто снимет с русского народа цепи крепостничества и деспотизма? Таятся ли эти силы в самом народе или нужны новые люди, новые герои? Какова судьба русского дворянства, русской культуры? Таких вопросов французская литература 30-х годов не знала и не ставила, и потому французский психологический («аналитический») роман шел совсем иными путями, чем русский.

В полемике с М. Е. Лобановым Пушкин отметил, что в 30-х годах влияние французской словесности на русскую ограничилось переводами и кой-какими подражаниями. Упоминая о переводах, он, несомненно, имел в виду прежде и больше всего знаменитый роман Бенжамена Констана «Адольф»: в 1831 году почти одновременно появились два перевода этого романа — П. А. Вяземского [2] и Н. А. Полевого [3]. Известно, что первый из них был сделан при ближайшем участии самого Пушкина. Отдельное издание этого перевода открывается особым письмом Вяземского, обращенным к Пушкину и начинающимся словами: «Прими мой перевод любимого нашего романа... Мы

---

[1] А. А. Бестужев-Марлинский, Соч., т. 2, Гослитиздат, М. 1958, стр. 563, 564, 572, 594, 597. (В дальнейшем: Бестужев-Марлинский, том, страница).

[2] «Адольф. Роман Бенжамен-Констана», СПб. 1831. Цензурная дата — 8 марта 1831 года.

[3] «Адольф (Повесть, рассказанная Бенжаменом-Констаном)». — «Московский телеграф», 1831, ч. 37, № 1—4.

так часто говорили с тобою о превосходстве творения сего, что, принявшись переводить его на досуге в деревне, мысленно относился я к суду твоему».

В большом предисловии («От переводчика») Вяземский восторгается этим романом особенно потому, что, по его словам, автору удалось в таком «тесном очерке» «высказать сердце человеческое, переворотить его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины». Вяземский говорит дальше: «Все, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как-то приключения, неожиданные переломы, одним словом вся кукольная комедия романов, здесь оно — ряд указаний, заглавий. Но между тем во всех наблюдениях автора так много истины, проницательности, сердцеведения глубокого, что, мало заботясь о внешней жизни, углубляешься во внутреннюю жизнь сердца». Итак, «Адольф» для Вяземского (и для Пушкина!) [1] — образец нового «аналитического» романа, свободного от «драматических пружин» и «многосложных действий». В то же время Вяземский усиленно подчеркивает, что характер Адольфа, или, вернее, его поведение — не частное явление, а «отпечаток времени»: «В этом отношении,— продолжает Вяземский,— творение сие не только роман *сегодняшний* (roman du jour), подобно новейшим светским или гостиным романам, оно еще более роман века сего... Адольф, созданный по образу и духу нашего века, часто преступен, но всегда достоин сострадания: судя его, можно спросить, где найдется праведник, который бросит в него камень? Но Адольф в прошлом столетии был бы просто безумец, которому никто бы не сочувствовал, загадка, которую никакой психолог не дал бы себе труда разгадывать. Нравственный недуг, которым он одержим и погибает, не мог бы укорениться в атмосфере прежнего общества. Тогда могли развиваться острые болезни сердца; ныне — пора хронических: самое выражение *недуг сердца* есть потребность и находка нашего времени». Явно на-

---

[1] А. Ахматова справедливо говорит: «Мы имеем право предположить редактуру, если не сотрудничество Пушкина, а самое предисловие рассматривать как итог бесед Пушкина и Вяземского об „Адольфе“» («„Адольф“ Б. Констана в творчестве Пушкина». — «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 1, изд-во АН СССР, М.—Л. 1936, стр. 96). В библиотеке Пушкина есть экземпляр французского издания «Адольфа» (1824) с его отметками.

мекая на литературное родство Адольфа с Онегиным, Вяземский пишет: «Б. Констан и авторы еще *двух-трех романов,* «в которых отразился век и современный человек», — пельстивые живописцы изучаемой ими природы»[1]. И далее, как будто опять имея в виду «Евгения Онегина», Вяземский утверждает: «В сем романе должно искать не одной любовной биографии сердца: тут вся история его»[2].

О значении «Адольфа» для русской литературы сказано много. Л. В. Пумпянский, например, видел его отражение не только в «Евгении Онегине», но и в «Герое нашего времени»: «Вся постановка в лермонтовском романе вопроса о Печорине, равно как самый тип литературного суда над современным героем, над «героем нашего времени», сложились под самым непосредственным воздействием Констанова романа»[3]. Е. Михайлова тоже считает, что из всех образцов французского субъективного романа ближе остальных к лермонтовскому роману стоит «Адольф»: «В образах Адольфа и Печорина немало точек соприкосновения»[4]. Правда, дальше Е. Михайлова показывает разницу между этими романами — «между принципами художественного построения «Адольфа» и «Героя нашего времени», посвященного не истории любви, но общественной судьбе незаурядного человека, обреченного судьбой на бездействие и яростно восстающего против предначертанной ему трагической участи... Ни в сюжете романа, ни во взаимоотношениях персонажей, ни в идейных выводах нельзя найти сходства между «Героем нашего времени» и «Адольфом». Единственное, в чем его можно обнаружить, это в характере героя и в методе раскрытия его образа»[5]. Однако при этом оставлен в стороне важнейший вопрос — об отражении «Адольфа» в «Евгении Онегине», а главное — нет историко-литературной постановки всего вопроса.

---

[1] Ср. заметку Пушкина о переводе «Адольфа» (Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7, стр. 96).

[2] «Адольф» в переводе П. А. Вяземского, стр. V, XII—XVII, XIX.

[3] Л. В. Пумпянский, Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк. — И. С. Тургенев, Соч. в 12 томах, т. 6, Гослитиздат, М.—Л. 1930, стр. 13.

[4] Е. Михайлова, Проза Лермонтова, Гослитиздат, М. 1957, стр. 375 (без ссылки на статью Л. В. Пумпянского).

[5] Там же, стр. 376—377.

Имя Б. Констана как автора «Адольфа» ставится у нас часто рядом с Мюссе («Исповедь сына века»), и тем самым Констан оказывается в одном ряду с французскими романтиками 30-х годов. На самом деле «Адольф» был написан в 1807 году, то есть еще до появления «Чайльд-Гарольда» Байрона (1812) [1], а «Исповедь сына века» вышла в 1836 году. Это произведения не только разных стилей, но и разных эпох. «Адольф» находится в прямой связи с книгой мадам де Сталь «О Германии» (1810) и с традицией «вертерианства». Недаром герой этого романа — немец (редкий для французской литературы случай), кончивший курс в Геттингенском университете; действие романа происходит частью в Германии, частью в Польше (откуда родом героиня). Во Франции 30-х годов эта книга была явлением прошлого, достаточно забытым. Бальзак упомянул об «Адольфе» в романе «Беатриса» (1839), но именно в связи с литературой начала 20-х годов [2]. В 1824 году вышло третье издание «Адольфа», и в предисловии автора было сказано, что «публика, вероятно, его забыла, если когда-нибудь знала» [3].

Все это необходимо учитывать при изучении русского романа 30-х годов, и «Героя нашего времени» в частности. Появление в 1831 году двух русских переводов «Адольфа» было подсказано «чисто русскими» (как сказал бы Гоголь) литературными проблемами, а не простым «влиянием моды». Б. Констан закончил «Адольфа» перепиской между бывшим приятелем героя и «издателем» рукописи. Приятель рекомендовал напечатать эту назидательную историю: «Несчастие Элеоноры доказывает, что самое

---

[1] По цензурным причинам первое издание «Адольфа» (лондонское) вышло только в 1815 году, а второе (парижское) — в 1816 году. Пушкин в заметке о переводе «Адольфа» отметил, что Б. Констан «первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона». Вяземский тоже указал на то, что Адольф — «прототип Чайльд-Гарольда и многочисленных его потомков». Рецензент «Московского телеграфа» счел это утверждение хронологической ошибкой (1831, ч. 41, № 20, стр. 535), потому что, очевидно, не знал времени написания «Адольфа».

[2] О. Бальзак, Собр. соч., т. 2, Гослитиздат, М. 1952, стр. 355.

[3] «Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu et publiée par m. Benjamin Constant», Paris, 1824, p. XI—XII. Интересно, что эту фразу Констана Вяземский оставил без перевода, боясь, очевидно, повредить успеху книги.

страстное чувство не может бороться с порядком установленным. Общество слишком самовластно... Итак, горе женщине, оперешейся на чувство» и т. д. Что касается Адольфа, то он, по словам приятеля, «оказавшись достойным порицания, оказался... также и достойным жалости». Издатель ответил, что он издаст эту рукопись — как «повесть довольно истинную о нищете сердца человеческого», которая доказывает, что «сей ум, которым столь тщеславятся, не помогает ни находить, ни давать счастия»: «Ненавижу... сие самохвальство ума, который думает, что все изъяснимое уже извинительно, ненавижу сию суетность, занятую собою, когда она повествует о вреде, ею совершенном, которая хочет заставить сожалеть о себе, когда сабя описывает. ...Ненавижу сию слабость, которая обвиняет других в собственном своем бессилии и не видит, что зло — не в окружающих, а в ней самой. ...*Обстоятельства всегда маловажны: все в характере;* напрасно разделываешься с предметами и существами внешними: с собою разделаться невозможно». (Курсив мой. — *Б. Э.*)

Как все это далеко от романтизма — от Стендаля или Мюссе! Что касается «Героя нашего времени», то если бы мы не знали, что этот роман написан через тридцать лет после «Адольфа», можно было бы подумать, что Б. Констан написал свой роман именно против Лермонтова — против его предисловия к «Журналу Печорина», в котором сказано о возможности «оправдания» поступков героя: «Мы почти всегда извиняем то, что́ понимаем». В действительности «Адольф» послужил Пушкину одним из литературных источников для создания «Евгения Онегина» — и то с тем, чтобы роману о «нищете сердца человеческого», о судьбе слабого человека противопоставить роман о судьбе целого поколения, связать психологию с историей. В заметке о переводе «Адольфа» Пушкин процитировал собственные стихи — о современном человеке «с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой», — как будто совпадающие с образом Адольфа; однако эти слова сказаны не о самом Онегине, а о тех «двух-трех романах», которые он читал: отождествлять его с героями этих романов (в том числе и с Адольфом) нет никаких оснований. Что же касается «Героя нашего времени», то прав был Б. В. Томашевский, когда писал:

«Было бы ошибочным думать, что Печорин — герой того же века, что Адольф и Чайльд-Гарольд. В русской литературе наметилась определенная грань между этими героями и всеми возможными новыми героями века. Такой гранью явился «Евгений Онегин» Пушкина... После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого «влияния» предшествующих героев. Конечно, Лермонтов знал их всех и мог непосредственно переносить некоторые черты их на героев своего романа. Но это перенесение сопровождалось сознанием, что в русской литературе уже был дан наследник этих персонажей... Герои Пушкина и Лермонтова — представители уже нового поколения, для которых герои Констана и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отдален был Вертер и его современники» [1].

2

Работе Лермонтова над «Героем нашего времени» предшествовали другие опыты в прозе: в годы 1833—1834 он писал роман из эпохи пугачевского движения («Вадим»), в 1836 году — роман из современной светской жизни («Княгиня Лиговская»). Оба романа остались незаконченными и появились в печати много лет спустя — уже в качестве редакторских публикаций. Можно было бы вовсе пройти мимо этих юношеских опытов, поскольку никакого значения в истории русского романа 30-х годов они не имели, а в литературе о Лермонтове им уделено достаточно места и внимания [2]. Мы бы так и сделали, если бы в нашем распоряжении были какие-нибудь материалы (письма, дневники, воспоминания), помогающие понять процесс движения Лермонтова от этих незаконченных романов к «Герою нашего времени» — понять логику этого движения, которая, как логика всякого

---

[1] Б. В. Томашевский, Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. — «Литературное наследство», т. 43—44, М. 1941, стр. 497—498.

[2] См., например, подробный анализ обоих романов в книге Е. Михайловой «Проза Лермонтова». См. также литературу, указанную в комментарии к «Вадиму»: М. Ю. Лермонтов, Соч., т. 6, изд-во АН СССР, М. — Л. 1957, стр. 636—638. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

творческого процесса, отражает общую историческую закономерность. «Пора оставить несчастное заблуждение, что искусство зависит от личного вкуса художника или от случая, — писал Герцен в 1838 году. — Религия, наука и искусство всего менее зависят от всего случайного и личного» [1]. Эти слова существенны не только как выражение общей идеи, но и как убеждение современника — молодого человека 30-х годов, с юности привыкшего к сознанию, что «есть высшая историческая необходимость». Это сознание было, без сомнения, присуще и Лермонтову.

При полном отсутствии вспомогательных материалов надо воспользоваться ранними художественными опытами Лермонтова — взглянуть на них как на подготовительные движения, найти элементы той «необходимости», которая привела автора от этих «неудач» к созданию такого гениального произведения, как «Герой нашего времени».

Для начала 30-х годов было, конечно, совершенно естественно (мы бы даже сказали — «неизбежно») взяться прежде всего за работу над *историческим* романом — и, конечно, над романом из русской истории: достаточной литературной предпосылкой для этого было наличие «Истории государства российского» Карамзина и появление «Истории русского народа» Н. А. Полевого. Бурная полемика вокруг этих сочинений свидетельствовала о жизненности и злободневности самих проблем. Надо при этом учесть, что историческая наука и историческая беллетристика были тогда в теснейшем союзе — настолько, что, по словам Пушкина, «новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста» [2]. Пушкин в своей художественно-исторической работе последовательно шел от «смутного времени» (Борис Годунов) к петровской эпохе («История Петра», «Арап Петра Великого»), а отсюда ко времени пугачевского движения («История Пугачева», «Капитанская дочка»). Исторические интересы и увлечения юного Лермонтова носили на себе явные следы декабристских тем и традиций: их идейным стержнем была проблема

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 томах, т. 1, изд-во АН СССР, М. 1954, стр. 326. (В дальнейшем: Герцен, том, страница).
[2] А. С. Пушкин, т. 7, стр. 136.

героики в борьбе с самовластьем (поэма «Последний сын вольности», 1830). В последующие годы Лермонтов, как бы повторяя Пушкина, пришел тоже к пугачевскому движению; оба замысла были подсказаны русской действительностью и историей. В начале 30-х годов крестьянские восстания приняли такие размеры, что стали угрожать новой «пугачевщиной». Однако лермонтовский Вадим становится во главе движения не столько под влиянием социальных идей, сколько по мотивам социальной мести (как Дубровский у Пушкина); тем самым общественно-историческая проблема уступает место проблеме моральной.

Лермонтов работал над своим историческим романом в годы учения в юнкерской школе (1833—1834). Близкий его товарищ, А. Меринский (он поступал в юнкерскую школу осенью 1833 года), впоследствии вспоминал, как он, заходя к Лермонтову, почти всегда находил его за чтением Байрона или В. Скотта (на английском языке): «Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе» [1]. Когда Меринский писал это, рукопись «Вадима» не была еще опубликована, и характерно, что у него в памяти остался не сюжет, а только этот «нищий»: начатый Лермонтовым роман был, в сущности, еще очень близок к жанру его же юношеских поэм, в центре которых стоял мстящий за нанесенное ему зло сильный герой. Характерно также отмеченное Меринским сочетание В. Скотта с Байроном: оно сказалось на самой ткани романа — на несколько причудливом и противоречивом соединении повествовательного стиля, изобилующего описательными подробностями (начала некоторых глав, главы XVIII с описанием пути к Чертову логовищу), с лирическим, прерывистым рассказом о людях и событиях, при котором исчезает граница между автором и героем, — и автор цитирует строки из собственных стихотворений и поэм («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль

[1] «Атеней», 1858, № 48, стр. 301.

могла приобрести неограниченную власть» и пр.). Авторский стиль то и дело «соскальзывает с плоскости повествовательного изложения в сферу внутренних монологов и эмоциональных раздумий персонажей...— говорит о «Вадиме» В. В. Виноградов. — Образы автора и романтического героя становятся двойниками» [1].

Лермонтов зачитывался (как говорит А. Меринский) не только В. Скоттом и Байроном, но и произведениями французской «неистовой» (или «френетической») словесности, очень популярной тогда в России. «Кто из нас, детей той эпохи, ушел из-под этого веяния? — вспоминал Ап. Григорьев. — Ведь «Notre-Dame» Виктора Гюго расшевелила даже старика Гёте. ... Да и не Гюго один; в молодых повестях, *безнравственных* драмах А. Дюма, разменявшегося впоследствии на «Монте-Кристо» и «Мушкатеров», бьет так лихорадочно пульс, клокочет такая лава страсти, хоть бы в маленьком рассказе «Маскерад» или в драме «Антони» (а надобно припомнить еще, что в «Антони» мы видели Мочалова — да и какого Мочалова!), — что потребна и теперь особенная крепость нервов для того, чтобы эти веяния известным образом на нас не подействовали» [2]. Министр С. С. Уваров издал в 1832 году особый циркуляр, в котором обращалось внимание на вредное влияние этой «френетической школы», произведения которой содержат в себе изображения «нравственного безобразия, необузданности страстей, сильных пороков и преступлений» [3]. В 1834 году А. В. Никитенко записал в своем дневнике, что Уваров приказал «не пропускать» русский перевод «Церкви божьей матери» В. Гюго: «Министр полагает, что нам еще рано читать такие книги, забывая при этом, что Виктора Гюго и без того читают в подлиннике все те, для кого он считает это чтение опасным. Нет ни одной запрещенной иностранною цензурой книги, которую нельзя было бы купить здесь, даже у букинистов». В этом же году был закрыт

---

[1] В. Виноградов, Стиль прозы Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 43—44, М. 1941, стр. 533.

[2] Аполлон Григорьев, Лермонтов и его направление. — «Время», 1862, № 10, стр. 27. Под «Маскерадом» Дюма подразумевается его рассказ «Un bal masqué», русский перевод которого был напечатан в «Телескопе» (1834, ч. 20). Ср. отзыв Белинского: Полн. собр. соч., т. 1, М. 1953, стр. 170.

[3] «Литературный музеум», т. 1, Пб. ⟨1922⟩, стр. 352.

«Московский телеграф» Н. А. Полевого — журнал, особенно пропагандировавший произведения «юной Франции». Уваров усматривал в этом пропаганду революционных идей: «Известно, что у нас есть партия, жаждущая революции, — говорил он А. В. Никитенке. — Декабристы не истреблены: Полевой хотел быть органом их» [1].

Замысел «Вадима», несомненно, возник на основе «неистребленных» декабристских идей и традиций, осложненных общественными и философскими проблемами 30-х годов. В том же дневнике А. В. Никитенки есть запись (от 16 февраля 1834 года), в которой объединены, казалось бы, ничего общего не имеющие явления: речь Н. Н. Надеждина «О современном направлении изящных искусств», вступительная лекция М. П. Погодина «О всеобщей истории» и повести А. А. Бестужева-Марлинского. Оказывается, «все эти господа кидаются на высокие начала»: «Это бы ничего, если б у них был ясный ум и ясный язык. ...Марлинский, или Бестужев, нося в уме своем много, очень много светлых мыслей, выражает их каким-то варварским наречием и думает, что он удивителен по силе и оригинальности. Это эпоха брожения идей и слов — эпоха нашего младенчества. Что из этого выйдет?» [2].

В «Вадиме» Лермонтова отражены все эти черты «брожения» — вплоть до философских «высоких начал». Вадим и его сестра Ольга — воплощения зла и добра, демона и ангела, но «разве ангел и демон произошли не от одного начала?». И в роман вводится диалектика Шеллинга: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга». Это сделано не для того, чтобы оправдать всякое зло (как и Шиллер, по словам Пушкина, «сочинил своих «Разбойников»... не с тою целию, чтоб молодых людей вызвать из университетов на большие дороги» [3], а для того, чтобы утвердить принцип личной героики как основную гражданскую и моральную силу — принцип, ведущий свое происхождение от декабризма. Катастрофа 1825 года не «истребила» этой идеи, но придала ей характер

---

[1] А. В. Никитенко, Дневник, т. 1, Гослитиздат, М. — Л. 1955, стр. 141.

[2] Там же, стр. 137.

[3] А. С. Пушкин, т. 7, стр. 403.

трагической проблемы, которая и стала главной, стержневой темой Лермонтова — в противоположность Пушкину, сосредоточившему свое творчество на вопросах русской общественно-исторической и народной жизни.

В «Вадиме» тема народного восстания оказалась подчиненной теме личной героики и мести. Вадим с восторгом объявляет сестре: «Мы довольно ждали... но зато не напрасно!.. Бог потрясает целый народ для нашего мщения... на Дону родился дерзкий безумец, который выдает себя за государя». Однако дальше герой видит сам весь трагизм своего положения: «Вчера нищий, сегодня раб, а завтра бунтовщик, незаметный в пьяной, окровавленной толпе! — Не сам ли он создал свое могущество? какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести, если б это терпение, геройское терпение, эту скорость мысли, эту решительность обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного чуждым завоевателем... Разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет; и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось, как змея, вокруг его сердца». Герой и масса противопоставлены друг другу — и могучая воля героя оказывается бессильной перед властью стихии. Так задуманный в духе В. Скотта исторический роман превратился в поэму с байроническим героем. Роман был прерван, и Лермонтов вернулся к стиховой форме: в 1835 году была написана драма «Маскарад», где тема героики и мести предстала в освобожденном от исторического материала виде.

Новый роман, начатый в 1836 году, был совершенно не похож на предыдущий опыт: Лермонтов отошел здесь и от исторического жанра, и от ранней романтической манеры. Действие «Княгини Лиговской» происходит, как это видно из первой же фразы, в 1833 году в Петербурге; сюжетной завязкой романа служит столкновение бедного чиновника Красинского с юным гвардейцем Печориным [1]. Эта фамилия возникла, конечно, по связи с Онегиным, что́ поддерживается и эпиграфом из первой главы пушкинского романа: «Поди! поди! — раздался крик».

---

[1] Такого рода конфликты были в это время частым явлением и обращали на себя внимание; см.: А. В. Никитенко, Дневник, т. 1, стр. 184—185 (запись от 28 мая 1836 года).

Есть еще один признак, указывающий на эту связь. В первой главе была сделана характерная описка: вместо «Жорж» (так назывался Григорий Александрович Печорин дома) было написано «Евгений». С другой стороны, некоторые сюжетные и стилистические черты нового романа ведут свое происхождение от Гоголя. Достаточно прочитать первые строки, чтобы это сходство бросилось в глаза: «По Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник... и шел он из департамента, утомленный однообразной работой и мечтая о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают!». Далее говорится и о «какой-нибудь розовой шляпке», с которой чиновник сталкивался и, смутившись, извинялся («молодой чиновник был совершенно недогадлив!»), и о «цельных окнах магазина или кондитерской, блистающей чудными огнями и великолепной позолотою»: «Долго, пристально, с завистью разглядывал ⟨он⟩ различные предметы — и, опомнившись, с глубоким вздохом и стоическою твердостью продолжал свой путь». Если не знать, что «Шинель» появилась только в 1842 году, можно было бы подумать, что начало «Княгини Лиговской» написано под впечатлением этой повести Гоголя. Есть и другие места, где слышна гоголевская интонация, гоголевская повествовательная манера; таково, например, описание дам на балу у баронессы Р*: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!.. сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки» и т. д. Можно с уверенностью сказать, что писавший эти строки был под сильным впечатлением от «Невского проспекта» Гоголя. К Гоголю же ведет и большой нравоописательный материал, заключенный в этом романе, с сатирическими зарисовками типических фигур светского общества, и некоторые другие страницы (вроде описания дома у Обухова моста, где жил чиновник Красинский).

Чтобы осмыслить эту связь с Гоголем, необходимо принять во внимание, что «Княгиню Лиговскую» Лермонтов задумал и писал в несомненном и тесном сотрудничестве со своим старшим другом (а отчасти и руководителем) С. А. Раевским. Это видно как из самой рукописи романа, написанной почерками Лермонтова и

Раевского, так и из слов Лермонтова в письме к Раевскому (от 8 июня 1838 года): «Роман, который мы с тобой начали, затянулся и вряд ли кончится». Здесь не место выяснять степень участия Раевского и производить соответствующий анализ рукописи, но следует высказать вполне правдоподобное предположение, что тема «бедного чиновника» была введена в роман по инициативе Раевского, хорошо знавшего быт и нравы чиновников (он сам служил сначала в департаменте государственных имуществ, потом в департаменте военных поселений). Мало того: как утверждает Н. Л. Бродский, «Раевский разделял идеи утопического социализма, был одним из ранних поклонников в русском обществе идей Фурье»[1]. Недаром в указанном выше письме Лермонтов назвал своего друга «экономо-политическим мечтателем»: слово «мечтатель» имело тогда революционный оттенок и соответствовало слову «утопист», а прибавленное к нему уточнение явно указывает на связь Раевского именно с утопическим социализмом.

Итак, социальная сторона задуманного романа оказывается чрезвычайно многозначительной. Е. Михайлова вполне справедливо говорит: «Обвинение определенного социального слоя, «верхов» общества, в том, что богатство и власть дают им возможность угнетать другую часть общества — обездоленных бедняков, — такой трактовки проблемы неравенства не было в ранних лермонтовских произведениях... Раньше Лермонтов... декларировал в положительной форме идею равенства. Теперь он показывает поруганность человека в существующем социальном строе, воплощает в конкретном человеческом образе протест против социального неравенства»[2]. Понятно, что для такого воплощения Лермонтов и Раевский обратились к литературе о «бедном чиновнике» и к гоголевским зарисовкам Петербурга; другое дело — вопрос о соотношении «Княгини Лиговской» с «Евгением Онегиным». Эпиграфом к первой главе взята строка из первой главы «Евгения Онегина»; но если там она играет роль живо-

---

[1] Н. Бродский, Святослав Раевский, друг Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 45—46, М. 1948, стр. 310. Отметим кстати, что об учении Фурье говорилось уже в «Библиотеке для чтения» 1834 года, в переводной статье «Школы в нынешней французской словесности» (т. 7, стр. 99).

[2] Е. Михайлова, Проза Лермонтова, стр. 147.

писной детали, то здесь ею подготовлено событие, которое в дальнейшем получает глубокий сюжетный смысл. Сначала может показаться, что юный Печорин намерен жить и действовать по следам Онегина; на деле оказывается, что ему с Онегиным совсем не по пути. Наружность у него, к несчастью, вовсе не привлекательная: «Он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению»; жесты его часто «выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века», но «сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости... в свете утверждали, что язык его зол и опасен... Лицо его, смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности...». Последние слова кажутся неожиданным вторжением прежнего, романтического стиля (в духе «Вадима»), но это и характерно для начатого Лермонтовым вместе с Раевским романа — по крайней мере для той его части, в которой действует Печорин: он задуман не в согласии с пушкинским Онегиным, а в полемике с ним. Характер и основа этой полемики еще не совсем ясны (они вполне определятся в «Герое нашего времени»), но одно несомненно: Печорин задуман не как разочарованный скептик, а как глубокая, страстная и сильная натура. Недаром Лермонтов говорит о его «настоящей природе», которая прорывалась сквозь «холодную кору». В отношениях Печорина и Веры Е. Михайлова справедливо видит «протест против насилия и искажения светом натуры человека». Дело, конечно, не только в «свете» самом по себе: здесь, как она же говорит дальше, борются «начала, навязанные человеку современным обществом», с «началом «естественным», вложенным самой природой» [1]. Этой социальной идеей окрашен весь текст романа — и Печорин дан не как представитель «света» и даже не как его жертва, а как начало протеста. Онегин только «охлажден», Печорин озлоблен. Онега течет ровно, в одном направлении к морю; русло Печоры изменчиво, витиевато, это бурная

[1] Е. Михайлова, Проза Лермонтова, стр. 141—142.

горная река. Они текут почти параллельно, но разно. Не это ли имел в виду Лермонтов, выбрав для своего героя такую фамилию? Белинский отметил это: «Иногда в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная небходимость, хотя, может быть, и не видимая самим поэтом». В данном случае эта «необходимость» была, конечно, не только «видима» поэтом, но и вполне сознательно найдена им, и Белинский тут же прекрасно показал это, сопоставив Онегина, которому «все пригляделось, все приелось, все прилюбилось», с Печориным: «Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою». После этих слов кажется не вполне убедительным известное утверждение Белинского: «Несходство их ⟨Онегина и Печорина⟩ между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою» [1]. Дело здесь не в расстоянии, а в характере русла и течения.

События 1837 года (гибель Пушкина, ссылка Лермонтова за стихотворение на его смерть и пр.) остановили работу над романом; но было достаточно и других причин, замедлявших и в конце концов вовсе прекративших ее. Эти причины кроются, помимо всего прочего, в самих возможностях русского романа 30-х годов. Как мы видели, роман в понимании Пушкина и его современников должен был содержать картину не только частной, интимной жизни, но и «исторической эпохи», хотя бы он и не был «историческим» по жанру и описываемым в нем событиям. Для русской литературы 30-х годов это требование было трудно осуществимым. Недаром Тургенев даже в начале 50-х годов выражал сомнение в возможности у нас большого «сандовского» или «диккенсовского» романа: «Настолько ли высказались уже стихии нашей общественной жизни?» — спрашивал он в статье о романе Е. Тур «Племянница». К 30-м годам этот вопрос приложим в еще большей мере; в той же статье Тургенев говорит, что «пример Гоголя тут ничего не значит»: «В том, что он свои «Мертвые души» назвал поэмой, а не романом,— лежит глубокий смысл.

---

[1] Белинский, т. 4, стр. 265, 266.

«Мертвые души» действительно поэма — пожалуй, эпическая, а мы говорим о романах»[1].

«Княгиня Лиговская» была задумана как большой (по терминологии Тургенева — скорее всего «сандовский») роман, в котором сложные психологические и нравственные вопросы должны были встретиться с самыми острыми вопросами социальной жизни. Материал, собранный Лермонтовым и Раевским, был взят из разных сфер, трудно соединим и недостаточен. Пришлось рассказчику взять на себя роль комментатора, поясняющего слова и поступки персонажей, смысл которых не становился от этого яснее, а между тем изложение приобретало назойливо-дидактический характер. Нравственно-сатирической дидактикой русская проза 30-х годов была и без того богата. Пора было обратиться к художественному анализу главных «стихий» русской жизни, а для этого надо было найти соответствующие формы и жанры.

3

Русский роман 30-х годов не мог быть и не был простым продолжением старого нравоописательного, дидактического или авантюрного романа. События 1812—1814 и 1825—1826 годов внесли в русскую общественную жизнь настолько резкие изменения и поставили перед литературой столько новых задач и вопросов, что она должна была произвести решительный пересмотр своих целей и возможностей (даже своих личных рядов) и прийти к радикальному обновлению тем, методов, форм и традиций. Это была своего рода культурная революция; тем более серьезными и трудными были стоявшие перед ней задачи.

Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных. Мало того: надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика. Так определились две труднейшие очередные задачи: проблема сюжетного сцепления и проблема повествования. В

---

[1] И. С. Тургенев, Полн. собр. соч, и писем. Сочинения, т. 5, изд-во АН СССР, М. — Л. 1963, стр. 373.

поэзии это было сделано Пушкиным: «Евгений Онегин» был выходом из малых стиховых форм и жанров путем их циклизации; нечто подобное надо было сделать в прозе.

Разнообразные формы циклизации сцен, рассказов, очерков и повестей — характерная черта русской прозы 30-х годов. В одних случаях это сборники типа «Вечеров на хуторе близ Диканьки», или «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», или «Пестрых сказок» (В. Ф. Одоевского);[1] в других — это повести, структура которых представляет собою цикл разных новелл, обрамленных основной (головной). В этом отношении особенно интересны некоторые повести Бестужева-Марлинского. Такова, например, повесть «Латник» (1832), представляющая собою сложное сцепление ряда рассказов — с несколькими рассказчиками, с хронологическими перебоями и пр.[2]. В основной рассказ партизанского офицера о погоне за Наполеоном вставлен рассказ старика дворецкого о поместье князей Глинских Треполь; после некоторых рассуждений и воспоминаний следует новый рассказ, как будто совершенно не связанный с предыдущим,— поручика Зарницкого о Шуранском замке (это уже третий рассказчик), которого сменяет партизанский офицер, но с тем, чтобы передать слово «латнику», неожиданно оказавшемуся здесь и доканчивающему историю, рассказанную дворецким. После этого заканчивается рассказ партизанского офицера. В итоге историю жизни и гибели черного «латника», который оказывается главным героем всей повести, читателю приходится как бы складывать из кусков. Это, конечно, не просто «игра» с формой, а лепка сюжета, благодаря которой сохраняется яркость эпизодов, а целое приобретает нужную смысловую нагрузку.

По принципу загадки построена повесть Бестужева «Испытание» (1830), в которой справедливо видят спор с Пушкиным — попытку критически пересмотреть онегинскую фабулу, выдвинуть иное решение проблемы «моло-

---

[1] О других циклах В. Одоевского см. в кн.: П. Н. Сакулин, Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 2, М. 1913.

[2] Об этой повести («полемически направленной против сентиментально-карамзинской литературы») см. отдельный очерк в кн.: В. Базанов, Очерки декабристской литературы, Гослитиздат, М. 1953, стр. 419—435 («Повесть о замке на Каме»).

дого человека»: «Бестужев не желает, чтобы в тридцатые годы судили о «молодом человеке» двадцатых годов по Евгению Онегину. Повесть «Испытание» — это своеобразная попытка Бестужева возвысить декабристского «молодого человека»... Бестужев находится во власти декабристских иллюзий и продолжает критику Онегина с прежних позиций... Интересно, что борьба за личное счастье бестужевских героев и героинь проходит в атмосфере политических разговоров и реальной деятельности на благо народа. И Гремин и Стрелинский, пытающийся согласовать «долг гражданина с семейным счастьем», не являются декабристами в прямом смысле слова, но они, бесспорно, принадлежат к эпохе, создавшей декабристов» [1].

Бестужев строит свои повести не на анализе и сопоставлении «характеров» (они не входят в его художественную систему, целиком направленную на «апологию сильных человеческих страстей») [2], а на конфликте чувств и положений, на контрастах высокого и низкого, слабости и силы, добра и зла; поэтому ему нужна особая сюжетная динамика, которая выражается в чередовании быстрых движений и длительных пауз — с описаниями, рассуждениями и проч. Так, в «Испытании» быстрый ход событий, приводящий обоих героев к поездке в столицу, вдруг прекращается — и происходит типичное «торможение» (глава II — детальнейшее, сходное с гоголевскими картинами описание Сенной площади в сочельник), сюжетное значение которого подчеркнуто финальным разговором автора с читателями: « — Помилуйте, господин сочинитель! — слышу я восклицание многих моих читателей. — Вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппетит к еде, чем любопытство к чтению. — В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи! — Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский,

---

[1] В. Базанов, Очерки декабристской литературы, стр. 409—415 («Спор с Пушкиным»). Эта повесть очень понравилась В. Кюхельбекеру: «В ней столько жизни, ума, движения и чувства, что без малейшего сомнения ее должно причислить к лучшим повестям на нашем языке» («Дневник В. К. Кюхельбекера», изд-во «Прибой», Л. 1929, стр. 165). Для историко-литературной оценки повестей А. Бестужева-Марлинского необходимо вообще учитывать восторженное отношение к ним Кюхельбекера.

[2] В. Базанов, Очерки декабристской литературы, стр. 383.

приехал в столицу? — Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи! — Признаюсь, странный способ заставить читать себя. — У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ». Надо при этом отметить, что в начале повести Бестужев специально отказывается от описания всех подробностей офицерской квартиры и тем самым от подражания «милым писателям русских повестей»: «Я разрешаю моих читателей от волнования табачного дыма, от брякапья стаканов и шпор, от гомеровского описания дверей, исстрелянных пистолетными пулями, и стен, исчерченных заветными стихами и вензелями, от висящих на стене мундштуков и ташки, от нагорелых свеч и длинной тени усов». Правда, тем самым многие подробности уже названы, но так, чтобы подчеркнуть необходимость быстрого перехода к действию: «Но вспомните, что мы оставили гостей не простясь, — говорит рассказчик, — а это не слишком учтиво» [1].

Большая вещь Бестужева, озаглавленная «Вечер на кавказских водах в 1824 году» (1830), представляет собою нечто вроде сборника новелл, причем сюжет основной, начальной новеллы остается открытым. «Но что сталось с племянником полковника? — любопытно спрашивали многие друг друга. — Что заставило самого полковника, бледнея, покинуть залу? — Я бы дал отрезать себе левое ухо, чтобы услышать первым окончание повести о венгерце, — сказал сфинкс. — Может быть, господа, — сказал я, — ваш покорный слуга будет вам полезен в этом случае; полковник мне приятель, и если тут нет домашних тайн, он объяснит нам все. Утро вечера мудренее. — Итак, до приятного свидания, милостивый государь! Доброго сна, господа! Покойной ночи, г. читатель!» [2]. В. Кюхельбекер не без основания увидел в этой вещи подражание «нескольким приемам Вашингтона Ирвинга, а местами и Гофмана», но прибавил: «Впрочем, и в подражании этом есть много истинно русского, много такого, что́ мог написать один только русский романист» [3]. Вспоминаются слова, сказанные Гоголем в статье «О движении журнальной литературы»: «...и подражание наше носит совершенно свое-

---

[1] Бестужев-Марлинский, т. 1, стр. 182—183, 171.
[2] Там же, стр. 289—290.
[3] «Дневник В. К. Кюхельбекера», стр. 167.

образный характер, представляет явление, замечательное даже для европейской литературы» [1].

В повести Бестужева «Мореход Никитин» (1834), рассказывающей о действительных подвигах архангельских мореходов в 1811 году, В. Базанов увидел «лучшие традиции декабристского романтизма и декабристской народности»: «По своему идейному содержанию бестужевская повесть стоит рядом с рылеевскими «думами», в ней разрабатывается тот же сюжет, что и в «думах» о Якове Долгорукове и Иване Сусанине, хотя и из другой эпохи, еще более близкой декабристам» [2]. При всей серьезности и содержательности этого сюжета Бестужев счел нужным не только ввести полемику с Сенковским и Булгариным, но и прервать рассказ о событиях большой вставкой, первая часть которой представляет собою пародийно-патетическое описание душевного состояния человека, отплывшего от берега, а вторая — разговор с читателем, протестующим против такого рода отступлений. В итоге оказывается, что смысл и назначение этой вставки — борьба против старых канонов повести, при которых личность автора-рассказчика отсутствует. Читатели, привыкшие к этим канонам, «непременно хотят, чтоб герой повести беспрестанно и бессменно плясал перед ними на канате. Случись ему хоть на миг вывернуться, они и давай заглядывать за кулисы, забегать через главу: «Да где ж он? Да что с ним сталось? Да не убился ли он, не убит ли он, не пропал ли без вести?». Или, что того хуже: „Неужто он до сих пор ничего не сделал? Неужто с ним ничего не случилось?“». Читатель жалуется: «Вместо происшествий у вас химическое разложение морской воды; вместо людей мыльные пузыри и, что всего досаднее, вместо обещанных приключений ваши собственные

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 175. В «Современнике» явная опечатка: вместо «своеобразный» — «северообразный» (1836, т. 1, стр. 224). В издании Академии наук эта опечатка сохранена, хотя в черновой редакции статьи есть та же фраза с правильным написанием: «подражание наше носит совершенно своеобразный характер» (стр. 538).

[2] В. Базанов, Очерки декабристской литературы, стр. 437, 443. В. Кюхельбекер записал в дневнике: «В этой повести есть несколько картин и мыслей таких, за которые я готов признать Марлинского самым глубоким из наших умствователей, самым вдохновенным из наших писателей» (стр. 219).

мечтания»[1]. После долгой защиты своих прав на собственные мечты и мысли автор заявляет, пользуясь методом Стерна («Тристрам Шенди»): «Я поднимаю спущенную петлю повести»[2].

В прозе 30-х годов можно наблюдать самые причудливые и сложные формы повествования, свидетельствующие об особом внимании к структурным и сюжетным возможностям, — к «механизму расположения романа», как выразился В. Ф. Одоевский в повести «Княжна Мими» (1834), в которой Белинский отметил не только «превосходный рассказ» (то есть повествовательную манеру), но и «простоту и естественность завязки и развязки»[3]. Кстати: в этой повести предисловие помещено посередине и представляет собой внезапно возникающий разговор с читателем на теоретические темы. «Знаете ли вы, милостивые государи читатели, — спрашивает автор, — что писать книги дело очень трудное? Что из книг труднейшие для сочинителя — это романы и повести? Что из романов труднейшие те, которые должно писать на русском языке? Что из романов на русском языке труднейшие те, в которых описываются нравы нынешнего общества?». И далее: «За сим я прошу извинения у моих читателей, если наскучил им, поверяя их доброму расположению эти маленькие, в полном смысле слова домашние затруднения и показывая подставки, на которых движутся романические кулисы. Я поступаю в этом случае как директор одного бедного провинциального театра. Приведенный в отчаяние нетерпением зрителей, скучавших долгим антрактом, он решил поднять занавес и показать им на деле, как трудно превращать облака в море, одеяло в царский намет, ключницу в принцессу и арапа в premier ingénu[4]. Благосклонные зрители нашли этот спектакль любопытнее самой пьесы»[5].

Этот материал убеждает нас в том, что русская проза 30-х годов производила огромную, так сказать, «черновую» работу над самым строительством романа — над

---

[1] Бестужев-Марлинский, т. 2, стр. 291.
[2] Там же, стр. 293.
[3] Белинский, т. 8, стр. 313.
[4] Простака *(франц.)*.
[5] В. Ф. Одоевский, Повести, кн. 2, изд-во А. С. Суворина, СПб. ‹1890›, стр. 42, 44—45.

«механизмом» повествования, сцепления, циклизации и пр. Если эта работа не привлекала внимания широкого читателя и даже встречала с его стороны жалобы или упреки, то зато она была совершенно необходима для писателей, для движения литературы — иногда как опыт, иногда как находка или достижение.

Своеобразие русской литературы сказалось, между прочим, в том, что к началу XIX века поэзия далеко опередила прозу и в языковом и в жанровом отношениях; поэтому именно в поэзии удалось сделать первый шаг для создания большой формы путем собирания и циклизации малых жанров вокруг центрального сюжета. «Евгений Онегин» был выходом как из прежних «байронических» поэм, так и из старой камерной лирики типа элегий, посланий и проч. Однако это можно было сделать только при помощи включения в роман самого автора, который занял место рядом с героями и взял на себя всю лирическую линию, иной раз даже оспаривая у них право на главенство. В этом, в сущности, и была та «дьявольская разница» между «романом в стихах» и романом в прозе, о которой говорил Пушкин. В. И. Даль вспоминал, как Пушкин в 1833 году убеждал его написать роман: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три, — начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу» [1]. Когда Пушкин говорил «на вашем месте», он разумел, очевидно, литературную опытность Даля как прозаика, как рассказчика.

К середине 30-х годов стало ясным, что главный путь к созданию нового русского романа лежит через циклизацию малых форм и жанров, поскольку в них отразились и высказались основные «стихии» русской жизни. Замысел «Мертвых душ» был одним из возможных решений: это была циклизация нравоописательных и бытовых очерков, сцепленных не только личностью главного героя, но и непрерывным участием автора, занятого пристальным наблюдением над всем происходящим и повествующего о своих размышлениях и чувствах. Вместо Даля мечту

---

[1] Л. Майков, Пушкин, изд-во Л. Ф. Пантелеева, СПб. 1899, стр. 418. См. работу А. В. Чичерина «Пушкинские замыслы прозаического романа».— Ученые записки Львовского государственного университета, т. 24, вып. 2, 1953.

Пушкина (при его содействии) осуществил Гоголь, но получившийся в итоге своеобразный жанр не решал проблемы психологического романа, с «разложением души», с «историей сердца» — романа, заданного «Евгением Онегиным» и теоретически обоснованного предисловием Вяземского к переводу «Адольфа». Между тем эта проблема становилась насущной, поскольку все более острым становился вопрос о судьбах дворянской интеллигенции — о будущем трагического поколения, пережившего декабрьскую катастрофу и потерявшего надежду на возможность больших творческих занятий и дел. При таком положении личная тема получала глубоко общественный смысл. В 1834 году Герцен приветствовал предпринятые юной Францией «анатомические разъятия души человеческой», благодаря которым раскрылись «все смердящие раны тела общественного» [1]. В 1838 году он сочувственно цитирует слова Гейне о том, что «каждый человек есть вселенная», — и прибавляет от себя: «История каждого существования имеет свой интерес... интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление» [2]. Позднее, в 40-х годах, Герцен заявит прямо: «Действительно трудное не за тридевять земель, а возле нас, так близко, что мы и не замечаем его, — частная жизнь наша, наши практические отношения к другим лицам, наши столкновения с ними» [3]. И в один голос с Герценом Бальзак заявил в предисловии к «Человеческой комедии»: «Я придаю фактам постоянным, повседневным, тайным или явным, а также событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов» [4].

Эти сходства и совпадения не были случайны — таков был голос эпохи, к которой принадлежал и Лермонтов. Переход от «Вадима» к «Княгине Лиговской» был уже подсказан новыми психологическими задачами — теми хроническими «недугами сердца», той «диалектикой ума и чувства», о которых писал Вяземский в сотрудничестве

---

[1] Герцен, т. 1, стр. 70.
[2] Там же, стр. 258.
[3] Там же, т. 2, стр. 74.
[4] О. Бальзак, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М. 1951, стр. 13—14.

с Пушкиным. Теперь, пережив за один 1837 год такое количество глубоких и важных жизненных впечатлений, какого ему не случалось переживать в прежние годы, Лермонтов задумал писать книгу об этом трагическом поколении, об этом «недуге». В процессе работы замысел получил точное и боевое выражение: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (Предисловие к «Журналу Печорина»).

4

История замысла и писания «Героя нашего времени» совершенно неизвестна: ни в письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем никаких сведений об этом нет. В письме к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 года, когда работа над новым романом была, вероятно, уже начата, Лермонтов ограничился сообщением, что начатый прежде роман (то есть «Княгиня Лиговская») «затянулся и вряд ли кончится». Кроме того, в этом письме есть грустная фраза: «Писать не пишу, печатать хлопотно, да и пробовал, но неудачно». Речь идет, по-видимому, о поэме «Тамбовская казначейша», написанной как будто специально для того, чтобы проститься с этим старым жанром («Пою, друзья, на старый лад») и обратиться к прозе.

Некоторые наблюдения и предположения относительно замысла и писания «Героя нашего времени» можно сделать путем анализа самих текстов. Еще до выхода романа отдельным изданием три входящие в него повести были напечатаны в «Отечественных записках»: «Бэла» (1839, № 3), «Фаталист» (1839, № 11) и «Тамань» (1840, № 2). «Бэла» появилась с подзаголовком: «Из записок офицера о Кавказе»; тем самым был сделан намек на продолжение. Такая возможность подтверждалась и концом повести, где автор рассказывает, как он в Коби расстался с Максимом Максимычем: «Мы не надеялись никогда более встретиться, однако встретились, и, если хотите, я когда-нибудь расскажу: это целая история» [1].

---

[1] Так в журнальном тексте; в отдельном издании слово «когда-нибудь» убрано, поскольку вслед за «Бэлой» шел рассказ о новой встрече с Максимом Максимычем.

Появившийся после большого перерыва «Фаталист» не имел подзаголовка, но редакция сделала к нему следующее примечание: «С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М. Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издаст собрание своих повестей и напечатанных и ненапечатанных. Это будет новый, прекрасный подарок русской литературе». Из этих слов нельзя было заключить, что будущее «собрание повестей» окажется цельным «сочинением» (как сказано на обложке отдельного издания) или даже романом, но тексту «Фаталиста» предшествует предисловие автора «Бэлы», устанавливающее прямую сюжетную или структурную связь этих вещей: «Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем. Не смею надеяться, чтоб все читатели «От⟨ечественных⟩ записок» помнили оба эти незабвенные для меня имени, и потому считаю нужным напомнить, что Максим Максимыч есть тот добрый штабс-капитан, который рассказал мне историю *Бэлы*, напечатанную в 3-й книжке «От⟨ечественных⟩ записок», а Печорин — тот самый молодой человек, который похитил Бэлу. — Передаю этот отрывок из записок Печорина в том виде, в каком он мне достался». Прибавим, что внимательный читатель мог и сам заметить, что рассказчик и герой «Фаталиста» — Печорин, поскольку в конце говорится: «Возвратясь в крепость, я рассказал Максиму Максимычу все, что случилось со мною» и т. д. Надо еще отметить, что предисловием к «Фаталисту» Лермонтов отождествил себя с автором «Белы» и придал рассказанной там встрече с Максимом Максимычем совершенно документальный, мемуарный характер. Что касается «Тамани», то она появилась в журнале с кратким редакционным примечанием: «Еще отрывок из записок Печорина, главного лица в повести «Бэла», напечатанной в 3-й книжке «Отеч⟨ественных⟩ записок» 1839 года».

Из всего этого как будто следует, что порядок появления этих трех вещей в печати и был порядком их написания, то есть что работа над «Героем нашего времени» началась «Бэлой». В пользу этого говорит также признание, сделанное в рассказе «Максим Максимыч»: задержавшись в Екатеринограде, автор «вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что

он будет первым звеном длинной цепи повестей»[1]. Однако эти слова можно понять иначе: они могут относиться не к истории писания, а уже к процессу расположения и сцепления повестей. В общей композиции романа «Бэла» действительно оказалась «первым звеном», но значит ли это, что она была написана раньше всех других? Есть признаки, свидетельствующие об иной последовательности написания.

В конце «Тамани» есть фраза: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну»; в журнальном тексте (и в рукописи) эта фраза имеет продолжение: «а право, я ни в чем не виноват: любопытство — вещь, свойственная всем путешествующим и записывающим людям». Итак, герой «Тамани» оказывается не только «странствующим офицером» с подорожной «по казенной надобности», но и литератором, и тем самым его поведение с «ундиной» находит себе дополнительное оправдание в профессиональном «любопытстве» — в желании собрать интересный материал. Почему же в таком случае в отдельном издании «Героя нашего времени» этих слов нет? Дело в том, что автор «Бэлы», описав первую встречу и знакомство с Максимом Максимычем, признается: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям». Такое повторение одних и тех же слов в устах автора и героя, конечно, не входило в намерения Лермонтова — оно явилось результатом простого недосмотра; но который из этих случаев (и, следовательно, который из рассказов) следует признать первоначальным?

Литературная профессия автора «Бэлы» отражена не только в словах о желании «вытянуть... историйку» (нарочито профессиональная лексика!), но и в целом ряде других деталей — вроде упоминания о том, что чемодан был «до половины... набит путевыми записками о Грузии», или противопоставления Максима Максимыча «нам» — «восторженным рассказчикам па словах и на

[1] В рукописи есть интересный вариант: вместо слов «длинной цепи повестей» было написано сначала «длинного рассказа», потом — «длинного ряда про ⟨изведений?⟩ » (*6*, 566). Слово «рассказ» надо в данном случае понимать, очевидно, не в жанровом значении, а в смысле самого «рассказывания» — как указание на объем всего будущего произведения.

бумаге». Мало того: из примечания к переводу песни Казбича («привычка — вторая натура») следует, что автор «Бэлы» — поэт. Наконец, приведенное выше предисловие к «Фаталисту», как мы уже отметили, заставляет видеть в авторе «Бэлы» не обычную литературную мистификацию, а самого Лермонтова. Итак, в «Бэле» слова о «записывающих людях» являются органической частью текста, между тем как в «Тамани» они играют совершенно второстепенную мотивировочную роль — как оправдание «любопытства». Отметим еще одну интересную деталь в самом конце «Тамани». В рукописи финальный текст был следующим: «Что́ сталось с бедной старухой, со всевидящим слепым — не знаю и не желаю знать. Сбыли они с рук свою контрабанду, или их посадили в острог? какое дело мне до бедствий и радостей человеческих, мне, странствующему офицеру и еще с подорожной по казенной надобности?» (*6*, 573). Как бы ни толковать последние слова (то есть всерьез или с иронией) — они находятся в явном противоречии со словами о профессиональном «любопытстве». Понятно поэтому, что в журнале от приведенного рукописного текста осталось только: «Что́ сталось с бедной старухой и с мнимым слепым — не знаю». Однако в отдельном издании «Героя нашего времени» вопрос решен иначе: сняты слова о «любопытстве» записывающих людей, а приведенная выше концовка восстановлена в несколько сокращенной редакции: «Что́ сталось с старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!».

Все это приводит к выводу, что слова о «записывающих людях» появились сначала в «Тамани» (как мотивировочная деталь), а затем, когда уже определилась перспектива «длинной цепи повестей», эта деталь пригодилась для «Бэлы», где и была развернута как элемент стиля и композиции. Что касается «Тамани», то в ее журнальном тексте эти слова остались, очевидно, по недоразумению. Надо, следовательно, думать, что «Тамань» была написана до «Бэлы»; мы бы даже решились утверждать, что «Тамань» написана вне всего цикла и до мысли о нем, то есть что по своему происхождению этот рассказ не имеет никакого отношения к Печорину, если бы не одно обстоятельство, несколько мешающее такому выводу.

Рассказ «Максим Максимыч», служащий переходом от «Бэлы» к «Журналу Печорина» и содержащий эпизод передачи записок Печорина их будущему издателю, появился впервые только в отдельном издании. Здесь он заканчивается словами: «Я уехал один»; за этим следует предисловие «издателя» к «Журналу Печорина», где решение печатать эти записки мотивировано смертью их автора («Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» и т. д.). В рукописи было иначе. Никакого предисловия к «Журналу Печорина» первоначально не было [1], а в рассказе «Максим Максимыч» после слов «Я уехал один» был еще текст, содержавший краткую мотивировку публикации. Здесь нет никаких указаний на смерть Печорина (наоборот — сказано, что за перемену фамилии он, конечно, сердиться не будет), а решение публиковать его записки мотивировано иначе: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана. — В самом деле Печорин в некоторых местах обращается к читателям» (*6*, 570). Однако Печорин нигде не обращается к читателям (такие обращения есть в «Бэле»), если не считать «обращениями» такие случаи в «Тамани», как «признаюсь» или «но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?». Как бы то ни было, Лермонтов, видимо, собирался одно время сделать Печорина если не литератором, то все же человеком, занимающимся литературой, и мотивировать таким образом высокие литературные качества его записок. Впоследствии это намерение отпало (в «Княжне Мери» есть даже специальная фраза: «Ведь этот журнал пишу я для себя»), в предисловии к «Журналу» издатель считает уже нужным объяснить причины, побудившие его «предать публике сердечные тайны человека», которого он «никогда не знал», а видел «только раз... на большой дороге». Главная из этих причин — «искренность» автора, писавшего свои записки «без тщеславного желания возбудить участие или удивление». Возможно, значит, что слова о «записывающих людях» в конце «Тамани» — оста-

---

[1] Недаром это предисловие написано на отдельном листе, приклеенном к рукописи, в которой содержатся автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста» и «Княжны Мери» (см. *6*, 649).

ток первоначального намерения; зато первый вывод остается: «Тамань» была написана до «Бэлы», а скорее всего — раньше всех других повестей, составивших роман.

Есть вообще некоторые основания думать, что первоначальный состав «длинного рассказа» ограничивался тремя вещами: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери»; остальные две — «Тамань» и «Фаталист», — во-первых, не подходят под понятие «Журнала» (то есть дневника) и, во-вторых, по духу своему не совсем согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из «Журнала», а иной раз и с его стилем, кругом представлений, знаний и т. д. Например, описание «ундины» в «Тамани» сходно с манерой, в которой сделано описание Печорина автором «Бэлы» (слова о «породе» и проч.); упоминание о «юной Франции» и о «Гетевой Миньоне» кажутся тоже более естественными в устах автора «Бэлы», чем ее героя. Недаром в рукописи «Тамани» оказались слова о «записывающих людях», а в «Княжне Мери» есть слова, как будто оставшиеся от намерения сделать Печорина литератором: «Уж не назначен ли я ею ⟨судьбой⟩ в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например для „Библиотеки для чтения“?». Отметим наконец, что предисловие издателя к «Журналу Печорина» целиком относится именно к «Княжне Мери», поскольку это произведение представляет собою действительно исповедь души, а не сюжетную новеллу. Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди кажется странным, лишним: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет более серьезную роль, чем княжна Мери. Для такой вещи самым естественным заглавием было бы — «Журнал Печорина»; включение «Тамани» и «Фаталиста» [1] заставило Лермонтова дать особое заглавие дневнику, который на самом деле и превращает это «собрание повестей» в роман: «Кто не читал самой большой повести этого романа — «Княжны Мери», тот не может судить ни об идее, ни о достоинстве целого создания», — решительно заявил

[1] 12 сентября 1839 года Лермонтов (как отмечено в дневнике А. И. Тургенева — «Литературное наследство», т. 45—46, М. 1948, стр. 399) читал у Карамзиных свою «повесть»; какую — не сказано, и нет ни слова об ее связи с «Героем нашего времени»; между тем это был вероятнее всего «Фаталист».

Белинский в своем первом, коротком отзыве о «Герое нашего времени»[1].

Итак, «Герой нашего времени» — это цикл повестей, собранных вокруг одного героя: очень важная особенность, отличающая это «сочинение» от всевозможных сборников и циклов, распространенных в русской литературе 30-х годов. Чтобы осуществить такую психологическую циклизацию и сделать ее художественной, надо было отказаться от прежних приемов сцепления и найти новый, который придал бы всей композиции цикла вполне естественный и мотивированный характер. Лермонтов это и сделал, вовсе отделив автора от героя и расположив повести в особой последовательности, которая мотивируется не только сменой рассказчиков (как это было, например, у Бестужева), но и постепенным ознакомлением с жизнью и личностью героя: от первоначальной характеристики, получаемой читателем, так сказать, из вторых рук (автор «Бэлы» передает рассказ Максима Максимыча), читатель переходит к характеристике прямой, но сделанной автором на основании наблюдений со стороны («на большой дороге», как сказано в предисловии к «Журналу Печорина»); после такой «пластической» подготовки[2] читателю предоставляется возможность судить о герое по его собственным запискам. Белинский отметил, что «части этого романа расположены сообразно с внутреннею необходимостию»[3] и что, «несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать»[4].

Надо прибавить, что жизнь героя дана в романе не только фрагментарно (на что указано в предисловии к «Журналу»), но и с полным нарушением хронологической последовательности — или, вернее, путем скрещения двух хронологических движений. Одно из них идет пря-

---

[1] Белинский, т. 4, стр. 146.

[2] Слово «пластический» употреблено здесь в том смысле, в каком употребил его В. Ф. Одоевский: «Форма... изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим — вот и все» (П. Н. Сакулин, Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 2, стр. 298).

[3] Белинский, т. 4, стр. 267.

[4] Там же, стр. 146.

мо и последовательно: от первой встречи с Максимом Максимычем («Бэла») — ко второй, через день; затем, спустя какое-то время, автор этих двух вещей, узнав о смерти Печорина, публикует его записки. Это хронология самого рассказывания — последовательная история ознакомления автора (а с ним вместе и читателя) со своим героем. Другое дело — хронология событий, то есть биография героя: от «Тамани» идет прямое движение к «Княжне Мери», поскольку Печорин приезжает на воды, очевидно, после участия в военной экспедиции (в «Тамани» он — офицер, едущий в действующий отряд); но между «Княжной Мери» и «Фаталистом» надо вставить историю с Бэлой, поскольку в крепость к Максиму Максимычу Печорин попадает после дуэли с Грушницким («Вот уже полтора месяца, как я в крепости *N*; Максим Максимыч ушел на охоту»). Встреча автора с героем, описанная в рассказе «Максим Максимыч», происходит спустя пять лет после события, рассказанного в «Бэле» («этому скоро пять лет», — говорит штабс-капитан), а читатель узнает о ней до чтения «Журнала». Наконец, о смерти героя читатель узнает раньше, чем об истории с «ундиной», с княжной Мери и проч. — из предисловия к «Журналу». Мало того, это сообщение сделано с ошеломляющей своей неожиданностью прибавкой: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало».

Перед нами, таким образом, как бы двойная композиция, которая, с одной стороны, создает нужное для романа впечатление длительности и сложности сюжета, а с другой — постепенно вводит читателя в душевный мир героя и открывает возможность для самых естественных мотивировок самых трудных и острых положений — вроде встречи автора со своим собственным героем или преждевременного (с сюжетной точки зрения) сообщения о его смерти. Это было новым по сравнению с русской прозой 30-х годов явлением — и вовсе не узко «формальным», поскольку оно было порождено стремлением рассказать «историю души человеческой», поставить, как говорит Белинский, «важный современный вопрос о внутреннем человеке»[1]. Для этого надо было воспользоваться теми приемами сцепления повестей и

[1] Белинский, т. 4, стр. 146.

построения сюжета, которые были известны раньше, но наделить их новыми функциями и найти для них убедительные внутренние мотивировки. Совершенно прав был Ап. Григорьев, когда заявил, что «те элементы, которые так дико бушуют в «Аммалат-беке» ⟨Бестужева-Марлинского⟩, в его бесконечно тянувшемся «Мулла Нуре», вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова» [1]. Так, необходимо было (для «пластической» подачи героя) вложить первоначальные сведения о Печорине в уста особого рассказчика — человека, хорошо осведомленного и доброжелательного, но постороннего по духу и воспитанию; это привело к появлению Максима Максимыча. У другого писателя 30-х годов он, вероятно, так и остался бы в роли рассказчика — как «помощный» персонаж; Лермонтов прилагает ряд специальных усилий, чтобы укрепить его положение в романе и сделать его мотивировочную функцию возможно менее заметной. Правдоподобность и убедительность мотивировок — одна из художественных особенностей «Героя нашего времени», благодаря которой знакомые по прежней литературе (русской и западной) «романтические» ситуации и сцены приобретают здесь вполне естественный, «реалистический» характер. На фоне такой необычной, сохраняющей черты «демонизма» личности, как Печорин, простота этих мотивировок действует особенно убедительно. Двойная композиция романа подкрепляется двойным психологическим и стилистическим строем рассказанной в нем русской жизни.

5

«Герой нашего времени» — первый в русской прозе «личный» (по терминологии, принятой во французской литературе) или «аналитический» роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно *личность* человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри как процесс. Этот художественный «психологизм», характер-

---

[1] «Время», 1862, № 10, стр. 26.— Напомним, кстати, слова Толстого в разговоре с С. Т. Семеновым: « — Вы не читали Марлинского? — Я сказал, что нет. — Очень жаль, там было много интересного» (С. Т. Семенов, Воспоминания о Л. Н. Толстом, СПб. 1912, стр. 80).

ный не только для русской, но и для французской литературы 30-х годов, был плодом глубоких общественно-исторических потрясений и разочарований, начало которых восходит к революции 1789 года. «Болезнь нашего века, — говорит Альфред де Мюссе, — происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Все то, что́ было, уже прошло. Все то, что́ будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем ином разгадки наших страданий»[1]. В сердце русского народа была своя национальная рана — декабрьская катастрофа и последовавшая за ней эпоха деспотизма.

Первоначально Лермонтов озаглавил свой роман — «Один из героев начала века». В этом варианте заглавия можно усмотреть и отражение и своего рода полемику с нашумевшим тогда романом Мюссе «Исповедь сына века» (точнее — «одного из детей века»). Предмет художественного изучения Лермонтова — не типичное «дитя века», зараженное его болезнью, а личность, наделенная чертами героики и вступающая в борьбу со своим веком. Другое дело, что эта борьба носит трагический характер, — важно, что она предпринята. В этой редакции слово «герой» звучит без всякой иронии и, может быть, прямо намекает на декабристов («герои начала века»); в окончательной формулировке («Герой нашего времени») есть иронический оттенок, но падающий, конечно, не на слово «герой», а на слово «нашего», то есть не на личность, а на эпоху[2]. В этом смысле очень многозначителен уклончивый (но, в сущности, достаточно ясный) ответ автора на вопрос читателей о характере Печорина (в конце предисловия к «Журналу»): «— Мой ответ — заглавие этой книги. — Да это злая ирония! — скажут они. — Не знаю»[3]. Значит, это действительно отчасти ирония, но адресованная не к «характеру» Печорина, а к тому времени, которое положило на него свою печать.

Наличие скрытой полемики с Мюссе можно, кажется, видеть и в предисловии Лермонтова к роману. Мюссе

---

[1] А. де Мюссе, «Исповедь сына века». — Избранные произведения, т. 2, Гослитиздат, М. 1957, стр. 16.

[2] Ср. такие словоупотребления у Лермонтова, как «Век нынешний, блестящий, но ничтожный» («Маскарад»), «Наш век смешон и жалок» («Сашка») и др.

[3] Ср. в предисловии к драме «Странный человек»: «Справедливо ли описано у меня общество? — не знаю!».

начинает свой роман с заявления, что «многие... страдают тем же недугом», каким страдает он сам, — и роман написан для них: «Впрочем, если даже никто не задумается над моими словами, я все-таки извлеку из них хотя бы ту пользу, что скорее излечусь сам»[1]. Итак, Мюссе не только изучает самую болезнь и ее происхождение, но и надеется помочь ее излечению. Лермонтов употребляет ту же терминологию (болезнь, лекарства), но ставит себе иную задачу и как бы с усмешкой отвечает на слова Мюссе: «Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!.. Будет и того, что болезнь ука́зана, а как ее излечить — это уж бог знает!». При этом автор, тоже в противоположность Мюссе, решительно отрицает, будто он нарисовал в Печорине свой портрет. Наконец, Мюссе пишет целую историческую главу, чтобы найти корень болезни и сделать «дитя века» не виноватым или, во всяком случае, заслуживающим полного отпущения грехов. Лермонтов, при всем своем сочувствии к герою, не идет на это, считая, что «история души» особенно полезна в том случае, если «она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление». Герой романа Мюссе, отделавшись красноречивой исторической главой, погружается в воспоминания о своих любовных делах; Печорин мечется в поисках настоящей жизни, настоящей цели — и то и дело оказывается на краю гибели.

Никаких исторических глав в «Герое нашего времени» нет; есть только намек на то, что «болезнь», сказавшаяся у Печорина в эпизоде с Бэлой, распространена среди молодежи, причем вопрос об этом в самой наивной форме поставлен Максимом Максимычем: «Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста, — продолжал штабс-капитан, обращаясь ко мне, — вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?». В ответе автора, признающего, что «много есть людей, говорящих то же самое» (у Мюссе — «так как многие... страдают тем же недугом»), есть замечательные слова, как будто адресованные прямо автору «Исповеди» и его слишком рисующемуся своим разочарованием герою:

[1] А. де Мюссе, Избранные произведения, т. 2, стр. 5.

«...нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастие, как поток». И затем — гениальная по лаконизму историко-литературная справка: «А всё, чай, французы ввели моду скучать?» — спрашивает штабс-капитан. «Нет, англичане», — отвечает автор. В переводе на язык литературы это должно звучать так: «— Эту моду ввел Мюссе? — Нет, Байрон». В помощь недогадливому читателю дан комментарий: «Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего, как пьяница». Печорин — не из тех, кто «донашивает» свою скуку как моду или кокетничает ею; об этом ясно сказано в предисловии к «Журналу»: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки».

Полемикой с Мюссе и с «французами» вопрос, конечно, не исчерпывается: имя Байрона ведет не только и даже не столько в Англию, сколько в Россию. Недаром московская барыня позволила себе выражаться о нем так, как будто он — завсегдатай московских домов и клубов: она имела на то достаточно оснований, поскольку русский «байронизм» принял в 30-х годах вполне бытовой характер и превратился в моду. Эта русская «хандра» была уже во всей своей неприглядности показана в «Евгении Онегине», и Пушкин недаром старательно отделил себя от своего героя,

> Чтобы насмешливый читатель
> Или какой-нибудь издатель
> Замысловатой клеветы,
> Сличая здесь мои черты,
> Не повторял потом безбожно,
> Что намарал я свой портрет,
> Как Байрон, гордости поэт.

Декабристы (Рылеев, Бестужев), даже Веневитинов, были недовольны «Евгением Онегиным»: они видели в этом романе отход не только от «байронизма», но и от декабризма — от веры в героику, в силу убеждений, в дворянскую интеллигенцию. Дальнейший путь Пушкина — его уход в мир «маленьких людей» («Повести Белкина»), снижение героической и «демонической» темы до уровня немца Германна в «Пиковой даме» (то есть почти до ее пародирования) — все это должно было вызвать со стороны декабристских кругов и среди хранившей декабрист-

ские традиции молодежи противодействие и полемику. Лермонтовский Арбенин противостоит Онегину и еще в большей степени — Германну; Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация «современного человека» [1], страдающего не от душевной пустоты, не от своего «характера», а от невозможности найти действительно применение своим могучим силам, своим бурным страстям.

Аполлон Григорьев очень удачно назвал Печорина «маскированным гвардейцем» — в том смысле, что в нем еще проглядывает Демон: «Едва только еще отделался поэт от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему «царем немым и гордым», в общежитейские сферы» [2]. Но дальше оказывается, что в лице Печорина, в его «фаталистической игре, которою кончается роман», «замаскирован» не только Демон, но и «люди *иной титанической эпохи*, готовые играть жизнию при всяком, удобном и неудобном случае» [3]. Что это за «люди титанической эпохи»? Конечно, декабристы, «герои начала века». Яснее Ап. Григорьев не мог тогда сказать; он только прибавил: «Вот этими-то своими сторонами Печорин не только *был* героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического». Литературоведы давно высчитали (как по данным «Княгини Лиговской», так и по «Герою нашего времени»), что Печорин родился около 1808 года [4], значит, во время декабрьского восстания ему было полных 17 лет — возраст вполне достаточный для того, чтобы мысленно отозваться на это событие, а впоследствии так или иначе, словом или делом, проявить свое отношение к нему. Как видно по вариантам к «Княжне Мери», Лермонтов искал способа как-нибудь намекнуть читателям на то, что появление Печорина на Кавказе было политической ссылкой. Первая запись «Журнала», где описываются старания Грушницкого иметь вид «разжалованного», кончалась иначе, чем в печати; после

[1] Об этом писал Д. Д. Благой в работе «Лермонтов и Пушкин» (сб. Института мировой литературы АН СССР «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова», сб. 1, Гослитиздат, М. 1941, стр. 398 и след.).

[2] «Время», 1862, № 10, стр. 2.

[3] Там же, № 11, стр. 51. Курсив мой. — *Б. Э.*

[4] См., например, в кн.: С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, Учпедгиз, М. 1940, стр. 70—71.

слов «И как, в самом деле, смеет кавказский армеец наводить стеклышко на московскую княжну!» следовало: «Но я теперь уверен, что при первом случае она спросит: кто я и почему я здесь, на Кавказе. Ей, вероятно, расскажут страшную историю дуэли и особенно ее причину, которая здесь некоторым известна, и тогда... вот у меня будет удивительное средство бесить Грушницкого!» (*6*, 577). Однако оставить эти слова без разъяснений было невозможно — и Лермонтов вычеркнул весь кусок.

В следующей записи (от 13 мая) доктор Вернер говорит Печорину, что его имя известно княгине: «Кажется, ваша история там ‹в Петербурге› наделала много шума!». Отметим, что слово «история» служило тогда нередко своего рода шифром: под ним подразумевалось именно политическое обвинение[1]. Дальше Вернер говорит: «Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях» и т. д.; вместо слов «о ваших похождениях» в рукописи было сначала «о какой-то дуэле» (*6,* 578). Любопытная деталь есть в рукописном тексте «Максима Максимыча» — в том вычеркнутом финале, вместо которого появилось предисловие к «Журналу», автор говорит, что он переменил в записках Печорина только одно — «поставил Печорин вместо его настоящей фамилии, которая... вероятно, известна» (*6*, 570). Было, значит, намерение намекнуть читателю на то, что автор записок — лицо достаточно популярное, и популярность эта должна была объясняться, конечно, не каким-нибудь светским скандалом или сплетней, а общественно-политической ролью[2]. В этой связи особое значение имеет и то, что друг Печорина, доктор Вернер — несомненный портрет пятигорского доктора Н. В. Майера, тесно связанного со ссыльными де-

---

[1] Ср. в «Странном человеке» Лермонтова вопрос 3-го гостя: «А знаете ли вы историю Арбенина?» (сц. 2). Политический смысл слова «история» вытекает из сказанных до того слов, что Владимир Арбенин «дерзок и все, что вы хотите», и что по мнению дядюшки, он «не заслуживает звания дворянина». Ср. также в рассказе Л. Н. Толстого «Разжалованный» (искаженном цензурой) о «несчастной, глупой истории» (Полн. собр. соч., («Юбилейное издание»), т. 3. Гослитиздат, М. — Л. 1932, стр. 83), которая, как видно из рукописного варианта (стр. 276), была вовсе не «глупой», а имела политический характер.

[2] Кстати, указание на замену настоящей фамилии автора записок придуманной фамилией «Печорин» подкрепляет гипотезу о намеренной ее соотносительности с фамилией Онегина.

кабристами, с Н. П. Огаревым, Н. М. Сатиным, с самим Лермонтовым [1].

По цензурным причинам Лермонтов не мог сказать яснее о прошлом своего героя, о причинах его появления на Кавказе (для 30-х годов этот край получил почти такое же значение ссылочного района, как Сибирь), о его политических взглядах. Понимающим читателям было достаточно, кроме приведенных намеков, того, что сказано в предисловии к «Журналу»: «Я поместил в этой книге только то, что̀ относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я смею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам». Первая среди этих «важных причин» — конечно, цензурный запрет. Однако Лермонтов нашел (как нам думается) еще один, очень тонкий способ обойти цензуру. В конце своего «Журнала» Печорин вспоминает ночь перед дуэлью с Грушницким: «С час я ходил по комнате, потом сел и открыл роман Валтера Скотта, лежавший у меня на столе: то были «Шотландские пуритане». Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?». Последней фразы в прижизненных изданиях романа нет — очевидно, по требованию духовной цензуры (как и страницей выше в печати отсутствовали слова «на небесах не более постоянства, чем на земле»). Но о каких «отрадных минутах» идет речь? Только ли о тех, которые были порождены художественным «вымыслом»?

Надо прежде всего сказать, что Лермонтов думал сначала положить на стол Печорину другой роман В. Скотта — «Приключения Нигеля» (вернее — «Найджеля»), чрезвычайно популярный в России (русский перевод вышел в 1829 году) [2]. Д. П. Якубович полагал при-

---

[1] Литературу о Н. В. Майере см. в очень интересной работе Н. И. Бронштейн «Доктор Майер». — «Литературное наследство», т. 45—46, М. 1948. Автор, научный сотрудник музея Института русской литературы АН СССР, погибла в Пятигорске в 1942 году, во время оккупации Северного Кавказа немецко-фашистскими войсками.

[2] См. статью. Д. П. Якубовича «„Капитанская дочка“ и романы В. Скотта». — «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. 4—5, М.—Л. 1939, стр. 173—174.

чиной замены то обстоятельство, что в описании Найджеля есть деталь, сходная с описанием Печорина («в его голосе звучала грусть, даже когда он рассказывал что-нибудь веселое, в его меланхолической улыбке был отпечаток несчастья»);[1] мы думаем, что причина лежит гораздо глубже. «Приключения Найджеля» — чисто авантюрный роман, рассказывающий об удачах и неудачах шотландца в Лондоне, между тем как «Шотландские пуритане» — роман политический, повествующий об ожесточенной борьбе пуритан-вигов против короля и его прислужников. Об этом «знаменитейшем» (как говорит Якубович) романе В. Скотта в «Телескопе» 1831 года (№ 13, стр. 87) было сказано, что он «имеет все величие поэмы», что это — «современная Илиада»[2]. Главный герой романа — Генри Мортон, сын погибшего на эшафоте героя, — спасает вождя вигов, хотя сам к ним не принадлежит; за укрывательство республиканца он арестован, а затем создается положение, вынуждающее его принять участие в гражданской войне на стороне вигов. Это странное и трудное положение составляет предмет размышлений и страданий Мортона, придавших ему гораздо большее психологическое содержание, чем это свойственно другим героям В. Скотта. Автор сообщает, что обстоятельства сделали его сдержанным и замкнутым, так что никто, кроме самых близких друзей, не подозревал, как велики его способности и как тверд его характер. Он не примыкал ни к одной из партий, разделивших королевство на несколько лагерей, но считать это проявлением ограниченности или безразличия было бы неправильно: «Нейтралитет, которого он так упорно придерживался, коренился в побуждениях совсем иного порядка и, надо сказать, достойных всякой похвалы. Он завязал знакомство с теми, кто подвергался гонениям за свои взгляды, и его оттолкнули нетерпимость и узость владевшего ими сектантского духа. Впрочем, душу его еще более возмущали тиранический и давящий всякую свободную мысль

---

[1] Д. П. Якубович, Лермонтов и В. Скотт. — Известия АН СССР, отделение общественных наук, 1935, № 3, стр. 270.

[2] В английском подлиннике этот роман называется «Old Mortality» («Старый смертный»); заглавие первого русского перевода — «Шотландские пуритане» (1824) — ведет к французскому «Les puritains d' Ecosse».

образ правления, неограниченный произвол, грубость и распущенность солдатни, бесконечные казни на эшафоте, побоища, учиняемые в открытом поле, размещения войск на постой и прочие утеснения, возлагаемые военными уставами и законами, благодаря которым жизнь свободных людей напоминала жизнь раба где-нибудь в Азии. Осуждая и ту и другую стороны за разного рода крайности и вместе с тем тяготясь злом, помочь которому он не мог, и слыша вокруг себя то стоны угнетенных, то крики ликующих победителей, не вызывавшие в нем никакого сочувствия, Мортон давно уже покинул бы родную Шотландию, если бы его не удерживала привязанность к Эдит Белленден»[1].

В следующей главе Мортон излагает свою политическую позицию: «Я буду сопротивляться любой власти на свете, — говорит он, — которая тиранически попирает мои записанные в хартии права свободного человека; я не позволю, вопреки справедливости, бросить себя в тюрьму или вздернуть, быть может, на виселицу, если смогу спастись от этих людей хитростью или силой»[2]. Дело доходит до того, что даже лорд Эвендел, не принадлежащий к партии вигов, должен признаться: «С некоторого времени я начинаю думать, что наши политики и прелаты довели страну до крайнего раздражения, что всяческими насилиями они оттолкнули от правительства не только низшие классы, но и тех, кто, принадлежа к высшим слоям, свободен от сословных предрассудков и кого не связывают придворные интересы»[3].

Вот какие страницы вальтер-скоттовского романа могли увлечь Печорина и заставить его даже забыть о дуэли и возможной смерти; вот за что мог он так горячо благодарить автора! Таким способом Лермонтов дал читателю некоторое представление о гражданских взглядах и настроениях Печорина, который сам говорит, что было ему, верно, назначение высокое: «Но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений». Накануне дуэли, вызванной «пустыми страстями», Печо-

[1] В. Скотт, Пуритане, перев. А. С. Бобовича, под ред. Б. Г. Реизова, Гослитиздат, М. — Л. 1950, стр. 158.
[2] Там же, стр. 176.
[3] Там же, стр. 278.

рин читает политический роман о народном восстании против деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортоном. Так Лермонтов подтвердил догадливому читателю (по формуле «sapienti sat» [1]), что у Печорина действительно было «высокое назначение» и что были ему знакомы другие «страсти» — те, о которых сказано в «Думе» («Надежды лучшие и голос благородный Неверием осмеянных страстей») и о которых спрашивает Читатель («Когда же... Мысль обретет язык простой и страсти голос благородный?») в стихотворении «Журналист, читатель и писатель». Кстати, слово «страсти» не сходит со страниц печоринского «Журнала», а значение этого слова было в то время и шире и глубже, чем в наше: под ним подразумевались не только личные, но и гражданские чувства, ведущие к борьбе за идеалы, к подвигам. Н. М. Карамзин утверждал в предисловии к «Истории государства российского»: «Должно знать, как искони мятежные страсти волновали гражданское общество и какими способами благотворная власть ума обуздывала их бурное стремление» и т. д. [2]. Декабрист Никита Муравьев отвечал на это в 1818 году: «Вообще весьма трудно малому числу людей быть выше страстей народов, к коим принадлежат они сами, быть благоразумнее века и удерживать стремление целых обществ. Слабы соображения наши противу естественного хода вещей... Насильственные средства и беззаконны и гибельны, ибо высшая политика и высшая нравственность — одно и то же. К тому же существа, подверженные страстям, вправе ли гнать за оные? Страсти суть необходимая принадлежность человеческого рода и орудия промысла, не постижимого для ограниченного ума нашего. Не ими ли влекутся народы к цели всего человечества?» [3].

[1] Умному достаточно *(лат.)*.

[2] Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. 1, изд. 2-е бр. Слениных, СПб. 1818, стр. IX.

[3] См. публикацию И. Н. Медведева «Записка Никиты Муравьева об «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина». — «Литературное наследство», т. 59, М. 1954, стр. 582—584. В трактате де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796) развивалась мысль, что глубокая страсть непременно связывается с революцией: «Люди, одержимые глубокими страстями, люди пламенного характера являются движущими силами истории, носителями исторического прогресса». Однако жизненный путь таких людей обычно гибелен: «Героика с необходимостью переходит здесь в трагедию» (Д. Обломиевский, Французский романтизм, Гослитиздат, М. 1947, стр. 47).

Все это лишний раз подтверждает связь поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма — с проблемой личной героики в том трагическом осмыслении, которое было придано ей в 30-х годах. Дело, однако, этим не исчерпывается — и именно потому, что речь идет не о 20-х, а о 30-х годах. Пользуясь выражением Никиты Муравьева, можно сказать, что для исторического понимания фигуры Печорина и всего романа надо выйти из круга политики в узком смысле и вступить в сферу «высшей политики» — в сферу нравственных и социальных идей. Ап. Григорьев заметил в Печорине не только его родство с «людьми титанической эпохи», но и еще одну очень важную черту: «Положим или даже не положим, а скажем утвердительно, что нехорошо сочувствовать Печорину, такому, каким он является в романе Лермонтова, но из этого вовсе не следует, чтобы мы должны были «ротитися и клятися» в том, что мы никогда не сочувствовали натуре Печорина до той минуты, в которую является он в романе, *т. е. стихиям натуры до извращения их»* [1]. Что значат эти слова — или, вернее, эта терминология? Кто вспомнит, что Ап. Григорьев уже в начале 40-х годов увлекался идеями утопических социалистов и в особенности некоторыми сторонами учения Фурье [2], тот сразу увидит источник такой трактовки Печорина.

Выше (в связи с «Княгиней Лиговской») уже говорилось об «экономо-политическом мечтателе» С. А. Раевском и о его влиянии на юного Лермонтова. Н. Л. Бродский пишет: «Заграничные брошюры, книги, газеты, издававшиеся фурьеристами, несмотря на запрет, доходили до Краевского. Журнал «La Phalange» находился в руках сотрудников его газеты, где в год смерти Шарля Фурье была немедленно перепечатана речь Консидерана памяти своего учителя, появившаяся в октябре 1837 года в этом французском журнале... Кто перевел эту речь Консидерана, неизвестно, но что о системах французских утопических социалистов говорилось в кружке Краевского, что

---

[1] «Время», 1862, № 11, стр. 73. Курсив мой. — *Б. Э.*

[2] См. примечания Б. Костелянца к произведениям Ап. Григорьева 40-х годов («Комета», «Два эгоизма», «Олимпий Радин») в «Избранных сочинениях» Ап. Григорьева («Библиотека поэта», Большая серия, Л. 1959, стр. 524—527, 557—564).

смерть Фурье не осталась незамеченной, нашла быстрый отклик и что Раевский «мечтал» о будущей экономической организации в духе «нового промышленного и общественного мира или изобретения метода привлекательной индустрии, организованной по сериям, построенной на страстях», — в этом не приходится сомневаться после установления факта появления в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» восторженной статьи о Фурье, написанной фурьеристом и переведенной одним из сотрудников этой газеты»[1]. Нет также никакого сомнения, что в середине 30-х годов Лермонтов уже знал об учении Фурье — и, в частности, о его «теории страстей», которая получила в России особенное распространение. Е. Михайлова находила, что уже в «Княгине Лиговской» наметилось «характерное для Лермонтова различение «подлинной природы» человека от извращений, вносимых в нее уродством общественного уклада жизни». Что касается «Героя нашего времени», то Михайлова видит в поведении Печорина власть объективных общественных условий жизни: «Эгоистическая жестокость также является извращением, которое внесено обществом в натуру Печорина»[2].

П. В. Анненков вспоминает, что когда он в 1843 году приехал из Франции в Петербург, то «далеко не покончил все расчеты с Парижем, а, напротив, встретил дома отражение многих сторон тогдашней интеллектуальной его жизни». Он перечисляет книги, которыми зачитывались «целые фаланги русских людей, обрадованных возможностию выйти из абстрактного, отвлеченного мышления без реального содержания к такому же абстрактному мышлению, но с кажущимся реальным содержанием». Эти книги служили «предметом изучения, горячих толков, вопросов и чаяний всякого рода» — и среди них Анненков называет «систему Фурье» (очевидно, «Новый мир») как наиболее распространенную и популярную[3]. Начало этому увлечению (как видно и по письмам, и по

---

[1] Н. Бродский, Святослав Раевский, друг Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 45—46, М. 1948, стр. 310.

[2] Е. Михайлова, Проза Лермонтова, стр. 320 и 322. Почему-то в книге нет ссылок ни на статью Ап. Григорьева, ни на статью Н. Л. Бродского, ни на учение Фурье.

[3] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1960, стр. 209.

воспоминаниям, и по журналам — как иностранным, так и русским) восходит к началу 30-х годов, когда особенной популярностью стал пользоваться сенсимонизм. В 1838 году Герцен писал: «Каждая самобытная эпоха разрабатывает свою субстанцию в художественных произведениях, органически связанных с нею, ею одушевленных, ею признанных», — и прибавил там же: «Великий художник не может быть несовременен. Одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени»[1]. Было бы, конечно, очень странно и даже нелепо, если бы кто-нибудь стал утверждать, что «Герой нашего времени» написан под впечатлением страстей Фурье и представляет собою нечто вроде художественной иллюстрации к ней; однако было бы не менее странно, если бы противник взялся доказывать, что творчество Лермонтова (и, в частности, «Герой нашего времени») никак не соотносится с социально-утопическими идеями тех лет и что Лермонтов их не знал или не придавал им никакого значения. Ведь сами эти идеи рождены эпохой и составляют часть ее исторической действительности, ее «субстанции» — так естественно, что они в том или другом виде должны были отразиться в художественном произведении, ставящем коренные вопросы общественной и личной морали. Россия 30-х годов, с ее закрепощенным народом и загнанной в ссылку интеллигенцией, была не менее, чем Франция, благодарной почвой для развития социально-утопических идей и для их распространения именно в художественной литературе, поскольку другие пути были для них закрыты[2].

---

[1] Герцен, т. 1, стр. 326—327.

[2] Специального внимания и изучения заслуживает тот факт, что первый французский перевод «Героя нашего времени», сделанный в Париже А. А. Столыпиным (Монго), был напечатан в фурьеристской газете «Démocratie pacifique» (с 29 сентября по 4 ноября 1843 года), во главе которой стоял В. Консидеран. В интересном сообщении о Столыпине М. Ашукина-Зенгер говорит: «Истинные умонастроения Монго-Столыпина, быть может, навсегда остались бы от нас скрытыми, если бы он не выдал себя с головой, напечатав во время своей поездки в Париж этот перевод в газете «Démocratie pacifique» на втором месяце ее существования. Выбор Столыпиным этого органа, конечно, не был случайным... Алексей Столыпин приехал в Париж, несомненно, подготовленный к восприятию проповеди «Démocratie pacifique». Известны фурьеристские настроения лермонтовского круга» («Литературное наследство», т. 45—46, М. 1948, стр. 752

В 1849 году арестованный по делу петрашевцев Н. Я. Данилевский изложил учение Фурье в виде особой записки. Воспользуемся этим изложением, поскольку в нем мы имеем русский вариант этой системы и поскольку нам в данном случае нужна не столько ее практическая, социально-политическая сторона («фаланстеры»), сколько морально-психологическая.

Человек рожден для счастья — таков исходный пункт рассуждения; самую важную роль в вопросе человеческого счастья играют междучеловеческие отношения. «Для определения законов междучеловеческих отношений имеем мы два источника наблюдений: самого человека и те формы общежития, в которых находим мы его теперь и в которых показывает нам его история. Формы общежития доселе всегда изменялись и по сущности своей могут изменяться еще; природа же человека всегда оставалась постоянною и в своей сущности никак измениться не может. Следовательно, дабы определить законы гармонического устройства междучеловеческих отношений, должно анализировать природу человека и по требованиям ее устроить средину ⟨то есть среду⟩, в которой она должна проявляться»[1]. Отсюда вывод: анализ должен быть направлен прежде и больше всего на «деятельные способности» человека. Под «деятельными способностями» человека (разъясняет далее Н. Я. Данилевский) Фурье понимает «коренные стремления его духа и тела, приводящие в движение все существо его», то есть *страсти:* «Под именем страстей разумеют Фурье и все последователи его причины человеческой деятельности, а вовсе не те воспламенения, те разрушительные порывы чувства, которые, затемняя рассудок, побуждают человека употреблять все средства к их удовлетворению, — на языке Фурье это не страсти, а злоупотребление страстей (récurrences passionnelles)... Эти дурные чувства являются в человеке или от действительного нарушения его интересов, материальных или нравственных, или от чрезмерного развития одной из страстей в ущерб другим».

и 754). Фото первой страницы французского перевода «Героя нашего времени» помещено в «Литературном наследстве», т. 43—44, М. 1941, стр. 159.

[1] «Дело петрашевцев», т. 2, изд-во АН СССР, М. — Л. 1941, стр. 293.

Данилевский не вполне точно и несколько смягченно излагает ту сторону этой теории страстей, которая имела сугубое значение для литературы 30-х годов: вопрос о «возвращении страстей». Взгляды и проповеди Руссо и его последователей уже не удовлетворяют фурьеристов: дело не в бегстве от цивилизации назад, в воображаемый «золотой век», а в борьбе; начинать нужно не с переделки человека, а с переустройства среды. Фурьеристы (Изальгье, Лавердан) считают, что нормальные страсти, составляющие природу человека, не могут быть вовсе задавлены: они возвращаются, но в уродливой, искаженной форме. «Уродливое, дисгармоническое в характере человека, в его поступках, в его поведении, на что обращают такое усиленное внимание романтики типа Гюго, Э. Сю, А. Дюма, и является для фурьеристов результатом этого возвращения, этого возмездия. Оно не коренится в «греховной» природе человека, не связано с его «слабостями», с его «убожеством» и «ничтожностью», как полагает Шатобриан. Уродливое в человеческом характере является для них внешним проявлением нормальных тяготений и стремлений человека, которые, будучи задержаны, заторможены, подавлены случайным и несправедливым расположением людей в классовом обществе, не могут найти себе нормального выхода. Злодеяния, убийства, преступления, всякие разрушительные акты, производимые героями романтических писателей, представляются фурьеристам особой формой бунта, особого рода реакцией на насилие и гнет, которым подвергается личность со стороны неправильно устроенного общества. Фурьеристы признают величайшей заслугой таких писателей, как Гюго, Дюма, Бальзак, Сю, глубокое умение вскрыть и обнаружить это «возвращение страстей», эту месть поруганной природы бесчеловечным формам общества[1]. В итоге фурьеристы реабилитируют страсти и

---

[1] Д. Обломиевский, Французский романтизм, стр. 348 (глава «Романтизм и литературная политика фурьеристов»). Сходные в своей основе взгляды высказывались уже в трактате м-м де Сталь «О влиянии страстей»: «Я исследую сначала те страны, где во все времена власть была деспотической... и я покажу, какое влияние на людей должно иметь постоянное подавление их естественных побуждений внешней силой, для которой они не могут найти никакого разумного оправдания» (M^me de Staël, Oeuvres complétes, t. 3, Bruxelles, 1830, p. 14).

принимают их художественные воплощения даже в самых крайних формах. «Современный театр оправдывает страсть, тогда как старый театр ее осуждал, — говорит Изальгье в статье 1836 года. — Некогда публика имела *Bérénice* ⟨Расина⟩, теперь она имеет *Antony* ⟨Дюма⟩. Отныне всякое «возвращение» — печальное или веселое, страшное или шутовское, смешное или кровавое — предстает перед зрителем как могучая манифестация страсти, ставшей святой и законной»[1].

Такова идейная, смысловая основа многих произведений французской литературы 30-х годов, объединенных прозвищами «юной Франции» или «неистовой» словесности. В России несомненным и достаточно выразительным памятником этого движения можно считать, в сущности, только «Маскарад» Лермонтова (конечно, без принудительного 4-го акта). Замечательно, что как раз в 1836 году Изальгье (один из главных критиков в фурьеристском журнале «La Phalange») приветствовал романтическую драму за то, что в ней «ни одно действующее лицо не вызывает ни ненависти, ни насмешки» и что рядом с героем нет «обязательно антагониста прежних времен... Человек находится во враждебных отношениях только с социальной средой»[2]. Лермонтовский «Маскарад» написан именно с этим намерением — так, что Арбенин, несмотря на совершенное им жестокое преступление, вызывает (или, по замыслу автора, должен вызывать) сострадание едва ли не более сильное (поскольку оно имеет не просто эмоциональный, но и мировоззрительный характер), чем его жертва. Недаром цензура подняла такой вой — даже после того, как Лермонтов, по ее требованию, «прибавил» 4-й акт (с появлением Неизвестного и сумасшествием Арбенина). «Драматические ужасы наконец прекратились во Франции, — писал цензор Ольдекоп, верно указывая адрес первоисточника, — так неужели их хотят ввести к нам?» (*5*, 742).

В «Герое нашего времени» этих «ужасов» нет, но характерно, что Лермонтов поселил Печорина на Кавказе,

---

[1] См. исследование H. J. Hunt «Le Socialisme et le Romantisme en France. Etude de la presse socialiste de 1830 à 1848», Oxford, 1935, pp. 140—141. В этой книге подробно освещен вопрос об отражении сенсимонизма и фурьеризма во французской литературе.

[2] Цит. в указ. кн. Д. Обломиевского, стр. 354.

окружив особой, могучей природой и сделав его, как он сам говорит, «необходимым лицом пятого акта», когда он нужен для развязки «чужих драм». Он — в непрерывном движении, и в каждом новом месте его ждет смертельная опасность. «Я приехал на перекладной тележке поздно ночью», — рассказывает Печорин в «Тамани». Не прошло и суток, как он чуть не погиб от руки «ундины»: «Слава богу, поутру явилась возможность ехать, и я оставил Тамань». Следующая повесть начинается словами: «Вчера я приехал в Пятигорск»; проходит месяц — и Печорин оказывается перед пистолетом Грушницкого. Судьба его сберегает («Пуля оцарапала мне колено»), но письмо Веры заставляет Печорина вскочить на коня и гнать его во весь дух в Пятигорск. После этого он едет в Кисловодск, расстается с Мери — и через час курьерская тройка мчит его из Кисловодска. Далее Печорин — в крепости у Максима Максимыча («Бэла»), откуда он на две недели приезжает в казачью станицу — и чуть не гибнет от руки пьяного казака. А потом — Петербург, а потом — «Персия и дальше», а потом — смерть по дороге из Персии[1]. Критика правого лагеря имела кое-какие основания удивиться такому беспокойному образу жизни и причислить Печорина к «миру мечтательному» (то есть утопическому). За всем этим миром сердечных тревог и приключений чувствовались те «страсти», под которыми люди того времени понимали все «деятельные способности» человека. Недаром сам Печорин пришел к убеждению, что «страсти — не что иное, как идеи при первом своем развитии».

Социально-утопические идеи были общеевропейской идеологической основой развернувшегося в художествен-

---

[1] Надо отметить, что слова Печорина: «Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — Поеду в Америку, в Аравию, в Индию» — характерны для последекабристских настроений. Д. В. Веневитинов писал в 1827 году: «Я еду в Персию. Это уже решено. Мне кажется, что там я найду силы для жизни и вдохновения» (Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., изд-во «Academia», М. — Л. 1934, стр. 344, письмо к М. П. Погодину). В драме В. К. Кюхельбекера «Ижорский» герой говорит:

Игралище страстей, людей и рока,
Я счастия в странах роскошного Востока
Искал, в Аравии, в Иране золотом.
Под небом Индии чудесной... (*д. 1, явл. 1*).

ной литературе XIX века «психологизма». Дело тут было не в психологическом анализе самом по себе (это занятие — не для искусства, а для науки), а в той новой жизненной задаче, которая родилась в итоге общественных потрясений и военных катастроф. Человек стремится к счастью, то есть к удовлетворению своих страстей, к «гармонии»: «Отнимем же все вековые предрассудки, страсти существуют в виде врожденных наклонностей, следовательно, нужно искать средства не подавить их, что невозможно, но употребить их на благо человека; а для этого разберем предварительно эти врожденные наклонности, страсти, определим и назовем их, одним словом — *анализируем человека»*[1]. Так оказалось, что «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (предисловие к «Журналу Печорина») — боевой лозунг, содержание которого вовсе не ограничивается интимной сферой. Недаром «Герой нашего времени» был сразу воспринят как острый общественно-политический роман.

Особенности русской жизни и истории придали этому художественному направлению сугубо напряженный моральный характер. Со всей силой это сказалось на творчестве Льва Толстого — на той «диалектике души», которую заметил и приветствовал Чернышевский в самых первых его произведениях. Начало этой «диалектики души» (как и считал Чернышевский) было положено «Героем нашего времени».

7

Для осуществления поставленной Лермонтовым художественной задачи необходимо было решить важнейший для всей структуры романа вопрос: как будет показана читателю душевная жизнь («история души») героя — путем самораскрытия («исповедально») или при помощи чужого повествования? Каждая из этих форм (тем более при стремлении Лермонтова к естественным, правдоподобным мотивировкам) имела свои преимущества и свои недостатки. Первая форма, «исповедальная»,

[1] А. П. Беклемишев, О страстях и возможности сделать труд привлекательным. — В кн.: «Дело петрашевцев», т. 2, стр. 352.

открывала перед героем широкий простор для самоанализа и самозащиты или самооправдания, для иронии и критики или осуждения других, но замыкала окружающий мир пределами субъективного восприятия и при этом делала неопределенной позицию автора или заставляла смотреть на портрет героя как на его собственный автопортрет. Вторая форма вмещала любой внешний материал, любую «действительность» — кроме «истории души», которая могла бы быть обнаружена (и то очень частично) только при помощи ряда условных и наивных мотивировок (вроде подглядывания, подслушивания и т. д.), ослабляющих убедительность и разрушающих художественную иллюзию. Что касается третьей формы, при которой авторское повествование оказывается вне всяких мотивировок и произносится от лица всезнающего, как бы парящего над созданными им самим персонажами, то она пришла в литературу и укрепилась в ней позднее, когда роман вовсе оторвался от повести и сблизился с драмой, так что повествовательная часть превратилась в своего рода ремарки. Эта форма была для Лермонтова невозможна, тем более что роман был задуман не в виде сплошного и последовательного повествования, а как цикл повестей. Кто же в таком случае будет их рассказчиком или рассказчиками? И как сделать, чтобы читатель получил представление о герое и из его собственных признаний («субъективно») и со стороны («объективно»)?

Такими были или могли быть основные формальные (жанрово-стилистические) проблемы и предпосылки при работе над «Героем нашего времени». Рядом с ними, естественно, возникли проблемы иного рода, уже прямо связанные с сюжетом. Если роман будет составлен из отдельных повестей, значит жизнь героя и история его души будут даны не полно и не последовательно, а фрагментарно; а если так, то нет никакой нужды рассказывать о его прошлом (родители, детство и отрочество, юность и т. д.), как это было сделано, например, в «Княгине Лиговской», и тем более нет никакой необходимости кончать роман смертью героя или трогательным эпилогом, описывающим его благополучную старость в кругу семьи. Необходимо другое: чтобы каждый фрагмент был достаточно содержателен или выразителен, чтобы он открывал в герое те душевные конфликты

и противоречия, которые надо показать как «болезнь века», как «возвращения» искаженных средою страстей, как подавленную героику. Значит, надо показать героя в разных ситуациях — не только положительных, но и отрицательных, не только интимных, но и публичных. Иначе говоря, повести, образующие цикл, должны быть разными и по жанрам и по составу действующих лиц.

Для такого «личного» романа, каким был задуман «Герой нашего времени», проблема окружения имела особое значение: никто не должен равняться с героем или оспаривать у него первенство, но у него должны быть враги и хотя бы один друг, а кроме того, конечно, в его жизни и поведении со всей силой должен сказаться «недуг сердца» — порывы «пустых страстей», кончающиеся разочарованием или бессмысленной местью. Это было настолько важно и характерно, что чуть ли не каждая повесть цикла должна была содержать какую-нибудь любовную историю.

Однако это еще не все, что могло быть осознано Лермонтовым заранее как необходимое условие художественной полноты и убедительности задуманного романа. Пушкин мог не бояться, что его Онегин вдруг покажется читателю смешным — перешагнет ту воздушную границу, которая отделяет трагическое от комического. И то у Татьяны промелькнула страшная мысль:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

Лермонтов имел гораздо больше оснований бояться такого приговора над своим героем, поскольку Печорин должен был играть трудную и рискованную роль «героя нашего времени» с невыполненным «высоким назначеньем». Как избавить его от страшной опасности оказаться вдруг смешным или ничтожным? Это было особенно возможным и вероятным в конце 30-х годов, когда, по словам Ап. Григорьева, «Гоголь пел другую поэму, поэму о несостоятельности показного человека, не указывая, впрочем, для души никакой положительной замены. Он неумолимо говорил современному человеку: — Ты, мой любезный, вовсе

не герой, а только корчишь героя... Ты не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом, которые иногда в тебе как пена поднимаются» [1].

Итак, опасность угрожала Печорину не только со стороны читателя, но и со стороны самой литературы, уже бегущей и от так называемого «байронизма», и от так называемого «романтизма», и от так называемого «прекраснодушия», и тем более от «героики», да еще подавленной обстоятельствами. Но Лермонтов считал своей исторической обязанностью или миссией показать русского молодого человека не Хлестаковым и не Подколесиным, а существом сильным, наделенным большими страстями и благородными стремлениями — «чудными обещаниями будущности», как сказано о Печорине в «Княгине Лиговской». Не только Онегин, но и Чацкий являлся Лермонтову во время работы над «Героем нашего времени»: «В первой молодости моей я был мечтателем», — говорит Печорин. Пусть теперь он причисляет себя к «жалким потомкам, скитающимся по земле без убеждений и гордости», — само это сознание поднимает его над Онегиными, в языке которых не было и не могло быть слова «убеждение».

Но все-таки — как же спасти Печорина от насмешек и пародий? Грибоедову было легче: время было другое. Достаточно было рядом с Чацким поставить Молчалина, чтобы весь пыл негодования был оправдан; а ведь Печорин говорит, что он «в напрасной борьбе» уже «истощил и жар души и постоянство воли» и что у него нет «ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою». Какое же право имеет он презирать других и как может автор рассчитывать на сочувствие к своему герою или даже на его оправдание? Одного монолога в демоническом стиле, произнесенного перед лицом влюбленной девушки («Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть»), для прозы недостаточно. На помощь пришел Грушницкий: «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые

[1] «Время», 1862, № 12, стр. 2—3.

важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания... Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами — иногда тем и другим. В их душе много добрых свойств, но ни на грош поэзии». И, наконец, самое решительное и безошибочное: «Его цель — сделаться героем романа». Хотя это говорит сам герой романа, претендующий на звание «героя нашего времени», но читатель уже побежден: заготовленные им шутки и насмешки обрушиваются на голову нового персонажа, который специально для этого и создан. Удары отведены от героя на его «alter ego» — на его отражение в кривом зеркале. Главная задача была решена. Хотя впоследствии Ап. Григорьев скажет, что Печорин и так уже «одной ногой стоит в области комического», но только после того, как в литературе появится Тамарин М. В. Авдеева, — и то он должен будет признать, что «тревожный тип (так называет Ап. Григорьев Печорина. — *Б. Э.*) остается все-таки при всех правах своих на необходимость существования и выражения... Попробуйте, — говорит он, — сделать *смешным* Печорина в ту минуту, когда он бог знает из-за чего играет жизнью с контрабандисткой; бросается в окно головою, чтобы схватить пьяного и рассвирепевшего казака; с адскою холодностью необузданного самолюбия подвергает себя почти верной смерти в дуэли с Грушницким из-за того только, чтобы иметь право сказать ему подлеца; когда он гонится за Верой и, загнавши коня, рыдает в зверином припадке? Увы! даже и тогда трудно сделать его смешным, когда он холодно встречает Максима Максимыча: смешно это было бы в великосветском хлыще, но не в Печорине, который весь съеден анализом» [1].

Если по одну сторону Печорина надо было поставить Грушницкого (как пародию), то по другую необходимо было поставить (все для той же цели) человека с умной иронией, чтобы отнять у читателя или критика право и на эту возможность. Никто не может упрекнуть автора в преклонении перед своим героем после того, как в романе появился доктор Вернер, недаром прозванный среди пятигорской молодежи Мефистофелем. Если рядом с Грушницким Печорин может показаться замаскированным в гвардейца Демоном, то рядом с Вернером он — нечто

[1] «Время», 1862, № 12, стр. 33.

вроде Фауста, и почти цитатой из Гёте звучат его слова после свидания с Верой: «Уж не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять... А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны, густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит...».

Этих двух лиц — Грушницкого и Вернера — вполне достаточно для обрисовки Печорина в пределах его «журнала», но ведь он должен быть дан не только субъективно. Одно из основных принципиальных отличий нового романа от прежних должно было заключаться в объективной подаче героя — объективной не только в том смысле, что это не будет сплошной «исповедью» (как у Мюссе) или сплошным мемуаром (как, скажем, «Адольф» Констана), но и в том, что в этом романе не будет того условного автора-рассказчика, который, неизвестно почему, знает каждый шаг и даже каждую мысль своего героя. В новом романе дело должно быть поставлено так, чтобы сам автор узнал о существовании своего героя из чужих уст, — положение, на первый взгляд, очень острое и парадоксальное, но могущее стать вполне правдоподобным для читателя и весьма удобным для писателя при условии удачной мотивировки. Так в роли рассказчика появился Максим Максимыч, а первой повестью, открывающей роман, стала «Бэла», представляющая собою сочетание двух разных, взаимно тормозящих действие жанров, из которых один служит мотивировкой для другого.

Надо было иметь большую смелость, чтобы в 1838 году написать повесть, действие которой происходит на Кавказе, да еще с подзаголовком: «Из записок офицера о Кавказе». Не один читатель (а тем более критик), увидев это, должен был воскликнуть: «Ох уж эти мне офицеры и этот Кавказ!». Не говоря о потоке кавказских поэм, затопившем литературу, кавказские очерки, «вечера на кавказских водах», кавказские повести и романы стали в 30-х годах общим местом. В первом томе своего «Современника» (1836) Пушкин как бы подвел итог всей литературе о Кавказе, напечатав, с одной стороны, свое «Путешествие в Арзрум», порывающее с традицией живописно-риторических описаний этого края, а с другой — поместив тут же очерк Султана Казы-Гирея («Долина Ажитугай»), написанный достаточно пышным слогом, который, однако, оправдан происхождением и биографией автора. Сам автор

говорит: «Думал ли я десять лет тому назад видеть на этом месте русское укрепление и иметь ночлег у людей, которым я грозил враждою, бывши еще дитятею? Все воинские приемы, к которым я приноравливался во время скачек на этом поле, всегда были примером нападения на русских, а теперь я сам стою на нем русским офицером». Взволнованность и приподнятость стиля вполне мотивировались этим своеобразным положением автора, и Пушкин со всей деликатностью отметил это в специальном примечании, как будто отвечая на недоумение читателей: «Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно. Мы ни одного слова не хотели переменить в предлагаемом отрывке» (стр. 160, 169).

И вот после всего этого появляется повесть «Бэла», да еще с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе» [1]. Надо, однако, сказать, что «Путешествие в Арзрум» и послужило, по-видимому, для Лермонтова главным толчком к тому, чтобы, во-первых, навсегда проститься с прежним повествовательным стилем, а во-вторых — создать «гибридный жанр — путевого очерка с вставной драматической новеллой» [2]. Вернее, наоборот: Лермонтов скрестил «драматическую» (авантюрную) новеллу с путевым очерком и таким способом не только раздвинул и затормозил сюжет, создав для этого совершенно «естественную» и остроумную мотивировку («я пишу не повесть, а путевые записки»), но нашел новое применение для кавказского путевого очерка, казалось бы окончательно «закрытого» Пушкиным

---

[1] Есть один признак, указывающий на то, что «Бэла» была написана не раньше начала 1838 года. В «Сыне отечества» (1838, № 1) напечатан очерк П. Бестужева, где читаем: «Если г. Гамба перекрестил Крестовую гору в Mont St. Christophe (в журнале «Cristos» — очевидная ошибка. — *Б. Э.*), то русскому путешественнику стыдно не знать, что Петр I никогда не проходил через Кавказские горы и потому не мог поставить креста на Крестовой горе, как утверждает г. путешественник» и т. д. (стр. 13). Надо думать, что Лермонтов отметил в «Бэле» оба эти факта уже по следам Бестужева. О принадлежности очерка не А. Бестужеву-Марлинскому (как он подписан в журнале), а его брату Павлу см.: «Воспоминания Бестужевых». Редакция, статья и комментарии М. К. Азадовского, изд-во АН СССР, М. — Л. 1951, стр. 700.

[2] В. Виноградов, Стиль прозы Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 43—44, М. 1941, стр. 573.

(характерный для Лермонтова ход). В «Бэле» путевой очерк потерял свое прежнее самостоятельное значение, но возродился как материал для построения сюжета и освежения жанра — факт большого художественного смысла.

Рассказ начат как будто по старинке: автор едет как бы навстречу Пушкину — не из Ставрополя в Тифлис, а из Тифлиса к Ставрополю. Они могли бы встретиться на Крестовой горе или на станции Коби. «Пост Коби находится у самой подошвы Крестовой горы, через которую предстоял нам переход, — рассказывает Пушкин. — Мы тут остановились ночевать и стали думать, каким бы образом совершить сей ужасный подвиг: сесть ли, бросив экипажи, на казачьих лошадей или послать за осетинскими волами?.. На другой день около 12 часов услышали мы шум, крики и увидели зрелище необыкновенное: осьмнадцать пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насилу тащили легкую венскую коляску приятеля моего О***». Автор «Бэлы» рассказывает о том же самом — с таким видом, как будто никакого «Путешествия в Арзрум» в литературе не появлялось: «Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица, а эта гора имеет около двух верст длины. Нечего делать, я нанял шесть быков и нескольких осетин. Один из них взвалил себе на плечи мой чемодан, другие стали помогать быкам почти одним криком». Дальше у Пушкина — вершина Крестовой горы с «гранитным крестом» («старый памятник, обновленный Ермоловым») и вид на Койшаурскую долину: «С высоты Гут-горы открывается Койшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извивающейся, как серебряная лента, и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по которой идет опасная дорога». И опять автор «Бэлы» пишет так, как будто он не читал пушкинского «Путешествия»: «И точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть: под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями... направо и налево гребни гор, один выше другого... пропасть такая, что целая деревушка осетин, живущих на дне ее, казалась гнездом ласточки», а затем — и «каменный крест», поставленный «по приказанию г. Ермолова» на вершине Крестовой горы.

И это еще не все. В «Максиме Максимыче» автор рассказывает, как он остановился во Владикавказе: «Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо «оказия» из Екатеринограда еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может... А вы, может быть, не знаете, что такое «оказия»? Это — прикрытие, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы через Кабарду из Владыкавказа в Екатериноград». У Пушкина читаем в самом начале «Путешествия» (поскольку он ехал в обратном Лермонтову направлении): «На другой день мы отправились далее и прибыли в Екатериноград, бывший некогда наместническим городом. С Екатеринограда начинается военная Грузинская дорога; почтовый тракт прекращается. Нанимают лошадей до Владикавказа. Дается конвой казачий и пехотный и одна пушка. Почта отправляется два раза в неделю, и приезжие к ней присоединяются: это называется *оказией*». Здесь сходство становится настолько разительным, почти цитатным, что в вопросе — «А вы, может быть, не знаете, что такое «оказия»?» — слышится другой вопрос: «Помните ли вы «Путешествие в Арзрум» Пушкина?». Это впечатление усиливается неожиданностью и немотивированностью самой вопросительной формы: кто этот «вы» и почему рассказчик, вдруг нарушив повествовательный тон, решил к нему, то есть к читателю вообще, обратиться с таким вопросом?

Чтобы понять эту особенность исторически и литературно, надо учесть три факта: во-первых, «Путешествие в Арзрум», напечатанное Пушкиным в ответ на грубую брань и доносы реакционных журналистов, было встречено как политическая ошибка и демонстративно обойдено молчанием;[1] во-вторых, Лермонтов только что вер-

[1] Белинский в рецензии на первый том «Современника» ограничился несколькими словами о «Путешествии в Арзрум» (т. 2, стр. 180), в которых, как нам кажется, отразилась сложность положения: «Статья Пушкина не заключает в себе ничего такого, что бы вы, прочтя ее, могли пересказать, что бы вас особенно поразило, но ее нельзя читать без увлечения, нельзя не дочитать до конца, если начнешь». Что-то мало похожа на Белинского эта странная, бессодержательная и нескладная оценка! Напомним, что «Путешествие в Арзрум» не вошло ни в посмертное собрание сочинений Пушкина (1838—1841), ни в издание под ред. П. В. Анненкова (1855—1857).

нулся из ссылки за стихотворение на смерть Пушкина, и упомянуть в тексте «Бэлы» о его «Путешествии в Арзрум», навлекшем на себя высочайшее недовольство, было невозможно, а между тем — и это в-третьих — автор «Бэлы», как видно из дальнейшего, писатель, и тем более странным могло показаться умолчание о «Путешествии в Арзрум» при таком совпадении деталей. Конечно, в художественном произведении не принято делать сноски, но делать цитаты или упоминать чужие произведения издавна вполне принято — и Лермонтов, например, цитирует в «Княжне Мери» стихи Пушкина, напоминает о «воспетом некогда Пушкиным» Каверине, а кроме того, цитирует «Горе от ума» Грибоедова, вспоминает Гётеву «Миньону», «Робинзона Крузо» Дефо, «Освобожденный Иерусалим» Тасса. В одном месте (и как раз в том месте «Бэлы», где речь идет о Гуд-горе и пр.) он даже упоминает об «ученом Гамба», авторе «Путешествия по Кавказу», — так что бы стоило ему помянуть здесь своего великого, так недавно и так трагически погибшего учителя, произведение которого (в этом не может быть никакого сомнения!) учтено и отражено в «Бэле» и «Максиме Максимыче»?

Если бы Лермонтов писал «Путешествие по Военно-Грузинской дороге», не сказать о «Путешествии в Арзрум» было бы просто невозможно; в данном случае критика могла пройти мимо этого факта не только потому, что «Путешествие в Арзрум» (а отчасти и имя Пушкина) было почти запретным, но и потому, что описание Военно-Грузинской дороги в «Бэле» лишено самостоятельной, очерковой функции и воспринимается либо как общий фон, либо как элемент сюжета («торможение»), либо, наконец, как лирическое отступление, характеризующее душевное состояние автора «Бэлы». При таком положении сходство этого описания с «Путешествием в Арзрум» могло остаться незамеченным или не вызвать удивления просто потому, что оно производило впечатление «общего места», ничем особенно не отличающегося, скажем, от «Путешествия в Арзрум». В своем первом отзыве о «Бэле» (в «Московском наблюдателе», 1839, № 4) Белинский выразился так, что в его словах можно видеть намек на пушкинское «Путешествие»: «Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним

наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клевещут на него» [1]. Обращает на себя внимание, во-первых, множественное число: «такие рассказы»; во-вторых (и это главное), в «Бэле», в сущности, нет ни слова об отношениях наших войск к диким горцам, между тем как у Пушкина, в первой главе, есть страницы, специально этому посвященные («Черкесы нас ненавидят» и т. д.).

Из всего сказанного о сходстве лермонтовских описаний Военно-Грузинской дороги с первой главой «Путешествия в Арзрум» можно и надо сделать один существенный историко-литературный вывод: эти страницы «Бэлы» и «Максима Максимыча» написаны Лермонтовым так, чтобы они напомнили о «Путешествии в Арзрум», — как дань памяти великого писателя. Прибавим, что «Путешествие в Арзрум», по-видимому, сыграло в творчестве Лермонтова особенно значительную роль, открыв новые стилистические (повествовательные) перспективы для русской прозы. Тем самым мы совершенно не можем согласиться с традиционным толкованием, согласно которому Лермонтов «уличает» Пушкина в «недостаточной точности изображения» и «с беспощадным реализмом разоблачает иронический гиперболизм пушкинского стиля, прикрывающий... незнание функциональной семантики быта» [2]. И все это — только потому, что у Пушкина коляску О*** везут «осьмнадцать пар волов» (а бричку графа Мусина-Пушкина — даже «целое стадо волов»), между тем как у Лермонтова — всего шесть быков (а тележку Максима Максимыча тащит только четверка). Так ведь Максим Максимыч недаром и говорит: «Ужасные бестии эти азиаты!.. Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места». Это же сказано не для разоблачения «пушкинского гиперболизма», а как раз наоборот — как будто специально для того, чтобы объяснить эту арифметическую разницу: одно дело — господа штатские графы (кого же и надувать, как не их!), а совсем другое — местные военные «кавказцы» вроде Максима Максимыча.

---

[1] Белинский, т. 3, стр. 188.
[2] В. Виноградов, Стиль прозы Лермонтова, стр. 580.

История Бэлы рассказана Максимом Максимычем, но только после того, как его спутник решил «вытянуть из него какую-нибудь историйку»; притом он рассказал ее в три приема (да еще со вставками больших монологов — Казбича и Печорина): 1) от начала («Вот изволите видеть, я тогда стоял в крепости за Тереком с ротой») и кончая словами: «Мы сели верхом и ускакали домой»; 2) от слов: «Ну уж нечего делать! начал рассказывать, так надо продолжать» и кончая — «Да, они были счастливы!» (и добавление о гибели отца Бэлы) и 3) от слов: «Ведь вы угадали» до последнего абзаца («В Коби мы расстались с Максимом Максимычем»). Большое вступление заполнено рассказом автора о знакомстве с Максимом Максимычем и об их совместной ночевке в сакле по дороге на Гуд-гору. Большая пауза между второй и третьей частью «историйки» заполнена описанием подъема на Гуд-гору с видом Койшаурской долины, спуска с Гуд-горы, подъема на Крестовую гору, спуска с нее и, наконец, новой ночевки в сакле на станции Коби. Ко всему этому надо добавить, что действительным рассказчиком или автором истории Бэлы является не Максим Максимыч, а ехавший «на перекладных из Тифлиса» писатель, поскольку он, по его же словам, воспользовавшись задержкой во Владикавказе, «вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей». Вот какой сложной оказывается при близком рассмотрении конструкция, кажущаяся при чтении столь естественной и легкой.

Благодаря такой конструкции и искусству, с которым она сделана, жанр вещи освежается, а сюжет обогащается новыми смыслами и оттенками. Белинский был совершенно прав, когда откровенно высказал свое удивление (эта способность к удивлению составляет одно из его замечательных достоинств как критика): «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти пойманным, бросил ее, нанесши ей рану, от которой она умерла: вот и все тут. Не говоря о том, что тут очень немного, тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного, а все обыкновенно до пошлости, истерто». Ответ Белинского неясен и слишком абстрактен: «Художествен-

ное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо... Он должен сперва видеть перед собою лица, из взаимных отношений которых образуется его драма или повесть. Он не обдумывает, не расчисляет, не теряется в соображениях: все выходит у него само собою и выходит так, как должно»[1]. Это, конечно, просто неверно — и при этом никак не отвечает на поставленный вопрос. Художник, конечно, очень «обдумывает», и очень «расчисляет», и часто приходит в отчаяние, и еще чаще вычеркивает то, что написал, и пишет заново — и все это для того, чтобы добиться от слов и их сочетаний новых, не стертых, не ходячих значений. В стихах этому содействуют ритм и связанные с ним семантические воздействия на слово; в прозе (особенно в романе) это достигается не столько стилистической, сколько сюжетно-конструктивной разработкой фабульных схем, сцеплением разных сцен и эпизодов, созданием содержательных и свежих мотивировок.

В «Бэле» это сделано с удивительным мастерством. История черкешенки рассказана человеком, который и по своему положению, и по характеру, и по привычкам, и по возрасту мог быть только наблюдателем, но близко принимающим к сердцу все происходящее. Он даже несколько «завидовал» Печорину («мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила») — и этим достаточно мотивирована лирическая окраска всего его рассказа. Если же его речь (как отмечали многие, начиная с юного Чернышевского)[2] не всегда удерживается в рамках «штабс-капитанской» лексики, то ведь достаточной мотивировкой для этого «противоречия» служит то, что весь рассказ Максима Максимыча дан в «записи» автора, в задачу которого вовсе не входила точная передача его лексики. Все дело в том, что Лермонтову надо было, с одной стороны, сохранить тональную разницу двух рассказчиков, а с другой — создать единство авторского повествовательного стиля, не дробя его на отдельные языки: «едущего на перекладных» писателя, старого штабс-капитана, разбойника Казбича, мальчишки Азамата, Бэлы и самого Печорина (слова которого, по выражению Максима Максимыча, «врезались» у него в памяти).

---

[1] Белинский, т. 4, стр. 218, 219.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М. 1939, стр. 59.

Эта задача решена тем, что в речи каждого из перечисленных лиц есть индивидуальные языковые «сигналы», дающие ей необходимую тональную или тембровую окраску, а вещь в целом все-таки звучит как произведение *одного* автора — того самого, который «вытянул историйку» из Максима Максимыча и потом «записал» ее. Таким образом, «обыкновенная до пошлости» история о похищенной русским офицером черкешенке пропущена через призму с несколькими гранями, благодаря чему она доходит до читателя в виде многоцветного смыслового спектра.

Кроме этой сложной повествовательной структуры, придающей словам новые смысловые оттенки, рассказ о Бэле, как мы уже отмечали, представляет собою сложную сюжетно-жанровую структуру, при которой авантюрная новелла оказывается входящей в «путешествие», и наоборот — «путешествие» входит в новеллу как тормозящий ее изложение элемент, делающий ее построение *ступенчатым*. Сделано это при помощи самых простых и естественных мотивировок; так что получается впечатление, будто рассказ течет «собственною силою, без помощи автора» [1]. Только в одном месте Лермонтов решил разрушить эту иллюзию и дать читателю почувствовать силу самого искусства. «Да, они были счастливы!» — говорит Максим Максимыч. «Как это скучно!» — цинично восклицает (несомненно вместе с читателем) его слушатель. Идет подробное, медленное описание подъема на Гуд-гору и спуска с нее, сделанное на основе читательского нетерпения и потому заставляющее с надеждой всматриваться в каждую деталь (а это-то и нужно писателю!), пока наконец терпение не истощается — и в этот момент «ложной коды» с полуфинальным афоризмом («и если б все люди побольше рассуждали, то убедились бы, что жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться»), в момент сюжетного затишья раздается внезапный, оглушительный вопрос: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы?». Кто задает этот вопрос, и к кому он обращен? Может быть, это Максим Максимыч спрашивает своего слушателя? Нет, это сам автор подал голос своему читателю, с которым до сих пор не вел никаких разговоров, — и ему же адресован несколько

---

[1] Белинский, т. 4, стр. 220.

игривый ответ: «Во-первых, я пишу не повесть а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую». В сущности, это почти то же, что у Бестужева в «Испытании» (см. выше, в разделе 3), но с той разницей, что там это торможение подано в чистом виде и потому лишено жанрового значения, а здесь оно выступает в гораздо более серьезной функции — как результат «гибридности», которая придает всему сюжету новую смысловую и эмоциональную окраску.

Именно здесь, среди этой длительной «географической» паузы, автор «Бэлы» говорит одну многозначительную фразу, бросающую некоторый дополнительный свет на его личность и тем самым на весь роман. Спуск с Крестовой горы был труден: «Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. — И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки». Что значат слова: *«И ты,* изгнанница»? Кто же еще здесь изгнанник, плачущий о северных степях? Очевидно, сам автор «Бэлы», который скоро (в апреле 1840 года) повторит это, обращаясь к тучам: «Мчитесь вы, будто как я же, *изгнанники*». Итак, едущий «на перекладных из Тифлиса» писатель — вовсе не «странствующий офицер», как принято его называть в работах о «Герое нашего времени», а высланный, и едет он, повидимому, не в Петербург, а всего-навсего в Ставрополь, как и Максим Максимыч («Мы с вами попутчики, кажется?»). А заодно — и еще вопрос: офицер ли он? Раньше это было ясно, поскольку в подзаголовке к «Бэле» стояло: «Из записок офицера о Кавказе; но затем подзаголовок был снят, а в текстах «Бэлы» и «Максима Максимыча» нет ни одного прямого указания или признака в пользу этого. Максим Максимыч говорит о себе точно и ясно: «Теперь считаюсь в третьем линейном батальоне. А вы, смею спросить?». Автор пишет: «Я сказал ему», — и все. Осетины обступили автора и требовали на водку; из слов Максима Максимыча следует, что они

твердили: «офицер, дай на водку»; но он же говорит: «и хлеба по-русски назвать не умеет», — значит, слово «офицер» они употребляют во всех случаях. Один из извозчиков, оказавшийся русским ярославским мужиком, обращаясь к автору, называет его просто «барином» («И, барин! бог даст, не хуже их доедем»). В диалогах автора с Максимом Максимычем нет ничего специфически военного — наоборот: на вопрос автора — «Вы, я думаю, привыкли к этим великолепным картинам?» — штабс-капитан отвечает так, как будто с ним беседует штатский: «Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть», — на что следует тоже достаточно типичная для штатского реплика: «Я слышал, напротив, что для иных старых воинов эта музыка даже приятна».

Все это совсем не значит, что едущий «на перекладных из Тифлиса» — на самом деле не офицер, но это значит, что его «офицерство» оказалось фактически ненужным для сюжета, а временами даже как будто мешающим ему — то есть характеру отношений и разговоров между штабс-капитаном и его спутником. Нужным и важным оказалась не военная его профессия, а писательская: именно она внесена и крепко впаяна в самый текст и «Бэлы» и «Максима Максимыча». Очень знаменательно, что предисловие к «Журналу Печорина», написанное от лица того же «офицера», не содержит в себе ни одного намека на его военное звание и ни малейшего подходящего признака, а его связь с литературой обнаруживается почти в каждой фразе. Чем же объяснить все это? Думается, что объяснение надо искать в мотивировочной сфере романа. Необходимо было сделать основного рассказчика «Бэлы» и «Максима Максимыча» литератором, и также необходимо было, по характеру самого замысла, поместить этого литератора на Кавказе и сделать его спутником штабс-капитана. Военная профессия была самой простой и правдоподобной для того времени мотивировкой этой второй «необходимости», между тем как появление на Кавказе штатского литератора и его быстрое сближение с Максимом Максимычем потребовали бы специальной и довольно подробной биографической мотивировки, в художественном смысле лишней и противоречащей лаконизму повествования.

Ко всему, что было сказано о писательской профессии рассказчика «Бэлы» и «Максима Максимыча», надо еще

прибавить, что эта профессия очень пригодилась для решения одной из важнейших задач романа: где-то надо было нарисовать портрет героя — тем более «героя нашего времени». Бывшая традиционной и, в сущности, не всегда нужной обязанностью, задача эта в данном случае приобрела новый и важный идейный смысл, поскольку история, рассказанная в «Бэле», возбуждает чрезвычайный интерес к Печорину как к личности в целом, — одно из крупнейших художественных достижений Лермонтова. Мало того: для портрета героя найдена блестящая по остроумию и правдоподобию (а следовательно — и по убедительности) мотивировка — едущий на перекладных литератор, только что выслушавший историю Бэлы, сталкивается лицом к лицу с самим Печориным. Естественно, что он пристально всматривается в каждую черту, следит за каждым движением этого «странного» (по словам штабс-капитана) человека. И вот рисуется портрет, в основу которого положено новое представление о связи внешности человека с его характером и психикой вообще — представление, в котором слышны отголоски новых философских и естественнонаучных теорий, послуживших опорой для раннего материализма (в этом смысле очень симптоматична фигура доктора Вернера). Характерно, например, появление в это время в Казанском университете профессора Е. Ф. Аристова (1806—1875), автора таких работ, как «О значении внешности» (1846) или «О телосложениях»[1]. Лермонтов определяет психику Печорина на основании его рук, походки, морщин, цвета волос в соотношении с цветом усов и бровей. Материалистическая основа этого портрета демонстративно подчеркнута сравнением последней детали с признаками породы у белой лошади. Несомненно влияние этого замечательного (по своему методу) портрета на один из первых портретных опытов Льва Толстого. В черновой редакции «Детства» Толстой набросал портрет матери и сопроводил его следующим теоретическим комментарием, отражающим, вероятно, и знакомство со взглядами казанского ученого: «Я нахожу, что то, что́ называют выражением, не столько заметно в лице,

---

[1] Ученые записки Казанского университета, 1853, кн. 2. Е. Аристов добился того, что анатомия «сделалась любимейшей наукою студентов всех факультетов» (Известия Казанского университета, 1876, т. 12, № 1).

сколько в сложении. Например, я все называю аристократическим сложением, не нежность и сухость рук и ног, но все: линии рук, bras, плеч, спины, шеи... Я отличаю по сложению людей добрых, злых, хитрых, откровенных и особенно людей понимающих и не понимающих вещи» [1].

Итак, «Бэла» и «Максим Максимыч» дают полную экспозицию героя: от общего плана («Бэла») сделан переход к крупному — теперь пора перейти к психологической разработке. После «Бэлы» Печорин остается загадочным; критический тон штабс-капитана («Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста... вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?») не ослабляет, а наоборот — усиливает эту загадочность, внося в его портрет черты несколько вульгарного демонизма. «Тамань» вмонтирована в роман (хотя по своему происхождению она, как мы уже говорили, была написана, по-видимому, вне прямой связи с ним) как психологическое и сюжетное «противоядие» тому, что получилось в итоге «Бэлы» и «Максима Максимыча». В «Тамани» снимается налет наивного «руссоизма», который может почудиться читателю в «Бэле». Правда, уже в «Бэле» Печорин приходит к выводу, что «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни» («невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой»), но это можно отнести как раз за счет «демонизма»; в «Тамани» герой, погнавшийся было опять [2] за «любовью дикарки», терпит полное фиаско и оказывается на краю гибели. «Ундина» оказывается подругой контрабандиста — и этот мир своеобразных хищников не имеет ничего общего с руссоистскими идиллиями «естественного человека».

В. Виноградов сделал интересное и плодотворное сопоставление «Тамани» с «Ундиной» Жуковского и пришел к выводу, что эта повесть Лермонтова — реалистически перелицованная повесть о «деве на скале» [3]. К этому надо прибавить, что «разоблачению» подвергся

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 1, стр. 105.

[2] Это «опять» относится к порядку чтения; хронологически события, рассказанные в «Тамани», предшествуют «Бэле»; однако при таком расположении фактов поведение Печорина в «Бэле» было бы гораздо менее убедительным.

[3] «Литературное наследство», т. 43—44, стр. 594—597.

в ней не только старый романтический сюжет, но и сам Печорин. Как мы уже говорили, в рукописной (и журнальной) редакции его поведение в Тамани было в значительной степени оправдано «любопытством» литератора, собирающего материал; снятие этой мотивировки сильно ухудшило его положение и придало заключительной фразе — «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих» — оттенок пошловатого дендизма. Лермонтов, как мы видели, колебался в отношении этого финала. Последний текст (в отдельном издании) рисует Печорина раздраженным, поскольку новая «дикарка», в противоположность Бэле, просто одурачила его. Он впадает в «демонизм», но уже совершенно неубедительный, — и Лермонтову было важно вставить «Тамань» именно для того, чтобы внести в понятие «героя нашего времени» черту иронии.

Совершенно естественно, что после такого фиаско Печорин оставляет мир «дикарок» и возвращается в гораздо более привычный и безопасный для него мир «знатных» барышень и барынь. Так совершается переход от «Тамани» к «Княжне Мери». Эта вещь была выше уже достаточно проанализирована с точки зрения ее значения и смысла в романе. Здесь линия Печорина («кривая» его поведения), опустившаяся в «Тамани», поднимается, поскольку читатель знакомится уже не только с поступками Печорина, но и с его думами, стремлениями, жалобами — и все это заканчивается многозначительным «стихотворением в прозе», смысл которого выходит далеко за пределы мелкой возни с княжной Мери и с Грушницким: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце...». Однако больших бурь и битв ему не дождаться, и самое большее — что он опять, как это было уже не раз, окажется на краю гибели и не погибнет.

Так мы переходим к «Фаталисту». Как за портретом Печорина стоит целая естественнонаучная и философская теория, так за «Фаталистом» скрывается большое философско-историческое течение, связанное с проблемой исторической «закономерности», «необходимости» или, как тогда часто выражались, «судьбы», «провидения». Это

была одна из острейших декабристских тем (см. у Рылеева, А. Бестужева, А. Муравьева и др.), научным обоснованием которой служили работы французских историков — О. Тьерри, Баранта, Тьера[1]. А. Бестужев, например, противопоставляя «Историю русского народа» Н. Полевого труду Карамзина, писал: «Напутствуемый Барантом, Тьерри, Нибуром, Савиньи, он дорывался смыслу не в словах, а в событиях, решал не по замыслам, а по следствиям; словом, подарил нас начатками истории, достойной своего века»[2]. Лермонтов, конечно, знал сочинения и взгляды этих французских историков и, главное, понимал всю серьезность и все значение этих взглядов не только для исторической науки, но и для жизни, для ежедневного решения самых основных вопросов поведения и борьбы. Достаточно вспомнить, какое важное место отведено теме «судьбы», или «рока», в лирике Лермонтова, в его поэмах (вплоть до «Мцыри», написанного одновременно с окончанием «Героя нашего времени») и драмах («Маскарад»).

Неудивительно поэтому, что вопрос о «судьбе», или «предопределении», оказался темой заключительной повести; удивительно или, вернее, замечательно то, как обошелся Лермонтов с этой философской темой, сделав ее сюжетом художественного произведения. Не отвергая значения самой проблемы, он берет ее не в теоретическом («метафизическом») разрезе, а в психологическом — как факт душевной жизни и поведения человека — и делает совершенно неожиданный для «теоретика», но абсолютно убедительный практический (психологический) вывод: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив, что до меня касается, то *я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что́ меня ожидает*. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (Курсив мой. — *Б. Э.*) Фатализм здесь повернут своей противоположностью: если «предопределение» (хотя бы в форме исторической закономерности) действительно существует, то сознание этого должно делать поведение

[1] См.: Б. Г. Реизов, Французская романтическая историография, изд-во ЛГУ, 1956. Ср. в кн.: С. С. Волк, Исторические взгляды декабристов, изд-во АН СССР, М. — Л. 1958 (особенно стр. 136—142).

[2] Бестужев-Марлинский, т. 2, стр. 597.

человека тем более активным и смелым[1]. Вопрос о «фатализме» этим не решается, но обнаруживается та сторона этого мировоззрения, которая приводит не к «примирению с действительностью», а к «решительности характера» — к действию. Таким истинно художественным поворотом философской темы Лермонтов избавил свою заключительную повесть от дурной тенденциозности, а свой роман — от дурного или мрачного финала.

Повесть «Фаталист» играет роль эпилога, хотя (как это было и с «Таманью») в порядке событий рассказанное здесь происшествие — вовсе не последнее: встреча с Максимом Максимычем и отъезд Печорина в Персию происходят гораздо позднее. Эпилогом в этом смысле пришлось бы считать предисловие к «Журналу Печорина», поскольку там сообщено о смерти героя и подведены некоторые итоги его жизни. Однако такова сила и таково торжество искусства над логикой фактов — или, иначе, торжество сюжетосложения над фабулой. О смерти героя сообщено в середине романа — в виде простой биографической справки, без всяких подробностей и с ошеломляющим своей неожиданностью переходом: «Это известие меня очень обрадовало». Такое решение не только освободило автора от необходимости кончать роман гибелью героя, но дало ему право и возможность закончить его мажорной интонацией: Печорин не только спасся от гибели, но и совершил (впервые на протяжении романа) общеполезный смелый поступок, притом не связанный ни с какими «пустыми страстями»: тема любви в «Фаталисте» выключена вовсе. Благодаря своеобразной «двойной» композиции (об этом говорилось раньше) и фрагментарной структуре романа герой в художественном (сюжетном) смысле не погибает: роман заканчивается перспективой в будущее — выходом героя из трагического состояния бездейственной обреченности («я смелее

[1] Очень близко к этому поставлен вопрос и в «Войне и мире» Льва Толстого: «В чем состоит фатализм восточных? — рассуждает он в черновой редакции эпилога. — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать... Наше воззрение не только не исключает нашу свободу, но непоколебимо устанавливает существование ее, основанное не на разуме, но на непосредственном сознании» (Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 15, стр. 238, 239).

иду вперед»). Вместо траурного марша звучат поздравления с победой над смертью — «и точно, было с чем!» — признается сам герой. Заключительный мирный разговор Печорина с Максимом Максимычем вносит в финал романа еще и ироническую улыбку: «фаталистом» оказывается вдруг не столько Печорин, сколько Максим Максимыч («видно, уж так у него на роду было написано»), но без любви к «метафизическим прениям». Тем самым к концу романа они до некоторой степени, хотя и с противоположных сторон, сошлись во взглядах на жизнь: ведь Печорин тоже не любит «останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли».

Во втором отдельном издании «Героя нашего времени» (1841) появилось особое предисловие автора — ответ Лермонтова на критические статьи, в которых Печорин рассматривался как явление порочное, навеянное влиянием Запада, не свойственное русской жизни. В истории русского романа эти статьи (С. Шевырева, С. Бурачка) не сыграли никакой роли, поэтому и останавливаться на них здесь не имеет смысла. В самом же предисловии Лермонтова очень важны слова о том, что публика «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения» и что его роман испытал на себе «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Это явный намек на то, что в романе есть какой-то второй, не высказанный прямо или не договоренный в форме «нравоучения» смысл. Надо полагать, что этот второй смысл, ощущаемый на всем протяжении романа, начиная с его заглавия, заключается в его общественно-исторической теме — в трагедии русской дворянской интеллигенции последекабристского периода. Лермонтов мог только намекать на это; вполне понять эти намеки могли немногие современники, говорить же о них вслух не мог никто. Чтобы понять предисловие к роману (Ап. Григорьев назвал его «удивительным» [1]), надо было, по словам Белинского, читать «между строками»; [2] это, в сущности, относится и ко всему роману. Характерно, однако, что реакционная критика (во

[1] «Время», 1862, № 12, стр. 2.
[2] Белинский, т. 5, стр. 455.

главе с «венчанным судией» напала на «Героя нашего времени» именно как на общественно-политический роман, будто бы содержащий клевету на русского человека! К сожалению, слишком многое (и иногда самое важное) Лермонтову пришлось обойти молчанием, приглушить или так зашифровать, что критики иного лагеря и качества не всё заметили, услышали или отгадали. Ю. Самарин, например, хотя и был дружен с Лермонтовым, позволил себе записать в своем дневнике от 31 июля 1841 года (узнав о его гибели) следующие странные, но, видимо, распространенные тогда суждения: «[Он умер в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового произведения, которым он расплатился бы с Россиею]... На нем лежит великий долг, его роман — «Герой нашего времени». Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих» [1]. На оценках и истолковании романа сказалась острота позиции, которую занимал Лермонтов, и тем более — острота поднятых им проблем. Роман был прочитан с пристрастием — не столько как художественное произведение, сколько как своего рода памфлет. Даже Герцен сказал в 1868 году, что Лермонтов «умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы и мы» [2]. Это, конечно, неверно и в отношении к Лермонтову и в отношении к Печорину, и мы лишний раз убеждаемся, что великие произведения искусства далеко не всегда в полной мере и во всей своей глубине оцениваются современниками, а раскрываются постепенно, вместе с ростом народа, с его историей.

Белинский выше и вернее всех оценил художественную сторону «Героя нашего времени», но кое-что в идейном замысле романа в целом, и особенно в фигуре Печорина, осталось вне его восприятия, поскольку круг его идей и настроений был иным. Но Белинский понял силу заложенных в этом романе смыслов и, не в пример Ю. Самарину, написал в рецензии на второе издание «Героя нашего времени» следующие замечательные слова: «Бес-

---

[1] Э. Г. Герштейн, Отклики современников на смерть Лермонтова. — Сб. «М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы», Соцэкгиз, М. 1939, стр. 68. Слова, заключенные в квадратные скобки, зачеркнуты в дневнике Самарина.

[2] «Еще раз о Базарове». — Герцен, т. 20, кн. 1, стр. 347.

печный характер, пылкая молодость, жадная впечатлений бытия, самый род жизни — отвлекали его от мирных кабинетных занятий, от уединенной думы, столь любезной музам; но уже кипучая натура его начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собой связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся «Последним из могикан», продолжающейся «Путеводителем в пустыне» и «Пионерами» и оканчивающейся «Степями»...» [1].

Думается, что Белинский привел эти заглавия куперовских романов не для того, чтобы просто напомнить их читателям, а для того, чтобы дать им точнее понять, каков был замысел Лермонтова: «Последний из Могикан» — это дворянство екатерининской эпохи; «Путеводитель в пустыне» и «Пионеры» — это роман о декабристах, в котором должны были появиться Грибоедов и Ермолов; «Степи» — это николаевская эпоха. В «Войне и мире» этот замысел частично осуществился (как в истории непременно осуществляется все органическое, живое); что же касается «Героя нашего времени», то он, вопреки мнениям Самарина, Шевырева и других, оказался тем зерном, из которого в дальнейшем вырос русский психологический роман.

---

[1] Белинский, т. 5, стр. 455.

КАК СДЕЛАНА «ШИНЕЛЬ» ГОГОЛЯ

1

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора, то есть является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию *сказа,* или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Примитивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации — вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической — в основу кладется анекдот, изобилующий сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти *«мелочи»,* которыми пересыпано изложение, — так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом важно различать два рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбу-

---

Статья впервые опубликована в сборнике «Поэтика», Пг. 1919, стр. 151—165. Печатается по книге Б. М. Эйхенбаума «Сквозь литературу», изд-во «Academia», Л. 1924, стр. 171—195. В рукописи дата: февраль 1919 года — *Ред.*

рами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже *само по себе* вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так, «Нос» развивается из одного анекдотического события; «Женитьба», «Ревизор» вырастают тоже из определенного неподвижно пребывающего положения; «Мертвые души» слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П. В. Анненков сообщает о нем: «Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу» [1]. В письме к Пушкину (1835) Гоголь пишет: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, *хоть какой-нибудь смешной или не смешной,* но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта!» [2]. Об анекдотах он просит часто; так — в письме к Прокоповичу (1837): «Жюля ⟨то есть Анненкова⟩ особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот» [3].

С другой стороны, Гоголь отличался особым умением читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники. При этом можно выделить два главных приема в

---

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1960, стр. 77.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 10, изд-во АН СССР, 1940, стр. 375. Курсив мой. — *Б. Э.* В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

[3] Там же, стр. 86.

его чтении: либо патетическая, напевная декламация, либо особый способ разыгрывания, мимического сказа, не переходящего вместе с тем, как указывает И. С. Тургенев, в простое театральное чтение ролей[1]. Известен рассказ И. И. Панаева о том, как Гоголь изумил всех присутствующих, перейдя непосредственно от разговора к игре, так что сначала его рыгание и соответственные фразы были приняты за действительность[2]. Кн. Д. А. Оболенский вспоминает: «Гоголь мастерски читал: не только всякое слово у него выходило внятно, но, переменяя часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усвоивать самые мелочные оттенки мысли. Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: «Зачем же изображать бедность да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок». После этих слов внезапно Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: «Зато какая глушь и какой закоулок!». Засим началось великолепное описание деревни Тентетникова, которое, в чтении Гоголя, выходило *как будто писано в известном размере*... Меня в высшей степени поразила необыкновенная гармония речи. Тут я увидел, как прекрасно воспользовался Гоголь теми местными названиями разных трав и цветов, которые он так тщательно собирал. *Он иногда, видимо, вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта»*[3]. И. И. Панаев определяет чтение Гоголя следующим образом: «Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский. Островский читает без всяких драматических эффектов, с величайшею простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает, как актер, — он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении. В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими ма-

---

[1] И. С. Тургенев, Литературные и житейские воспоминания. — Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. 14, изд-во «Наука», М. 1967, стр. 69 — 71.

[2] И. И. Панаев, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1950, стр. 173.

[3] Д. Оболенский, О первом издании посмертных сочинений Гоголя. — «Русская старина», 1873, № 12, стр. 943—944. Курсив мой. — *Б. Э.*

нерами чтений. Он читал драматичнее Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский»[1]. Даже диктовка превращалась у Гоголя в особого рода декламацию. Об этом рассказывает П. В. Анненков: «Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку... весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома «Мертвых душ» приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно-разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Н. В. ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслию... Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте ⟨описание сада Плюшкина⟩. Гоголь даже встал с кресел... *и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом»*[2].

Все это вместе указывает на то, что основа гоголевского текста — сказ, что текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить — слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч. — тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того, его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме. Свидетельства современников ука-

---

[1] И. И. Панаев, Литературные воспоминания, стр. 174.

[2] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, стр. 86—87. Курсив мой. — *Б. Э.*

зывают и на эти особенности. Д. А. Оболенский вспоминает: «На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня: «А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?» — «Право, не знаю», — отвечал я. «А вот я вам расскажу». — И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделывал совершенно серьезно. Засим он рассказывал мне, что как-то одно время они жили вместе с Н. М. Языковым (поэтом) и вечером, ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и засим придумывали для каждого характера соответственную фамилию»[1]. О фамилиях у Гоголя сообщает еще О. Н. Смирнова: «Он отдавал необычайно много внимания именам своих действующих лиц; он разыскивал их повсюду; они стали типичными; он находил их на объявлениях (фамилия героя Чичикова в 1 томе была найдена на доме — прежде не ставили номеров, а только фамилию владельца), на вывесках; приступая ко второму тому «Мертвых душ», он нашел фамилию генерала Бетрищева в книге на почтовой станции и говорил одному из своих друзей, что при виде этой фамилии ему явились фигура и седые усы генерала»[2]. Особое отношение Гоголя к именам и фамилиям и изобретательность его в этой области уже отмечались в литературе — например, в книге проф. И. Мандельштама:[3] «К той поре, когда Гоголь потешает еще самого себя, относятся, во-первых, составление имен, придуманных, как видно, без расчета на «смех сквозь слезы»... Пупопуз, Голопуз, Довгочхун, Голопупенко, Свербыгуз, Кизяколупенко, Переперчиха, Крутотрыщенко, Печерыця, Закрутыгуба и т. д. Эта манера придумывания по-

---

[1] «Русская старина», 1873, № 12, стр. 942—943. Курсив мой. — *Б. Э.*

[2] Очевидно, неточность: у О. Н. Смирновой, равно как у А. О. Смирновой-Россет, этих слов нет. — *Ред.*

[3] И. Мандельштам, О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка, Гельсингфорс, 1902, стр. 251—252. Интересная по наблюдениям, но беспорядочная в методическом отношении книга.

тешных имен осталась, впрочем, у Гоголя и позже: и Яичница («Женитьба») и Неуважайкорыто и Белобрюшкова, и Башмачкин («Шинель»), причем последнее имя дает повод к игре слов. Иногда он подбирает преднамеренно существующие имена: Акакий Акакиевич, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсикихий, Вахтисий и т. д... В иных случаях он пользуется именами для каламбуров (указанный прием применяется с давних пор всеми писателями-юмористами. Мольер забавляет своих слушателей именами вроде Pourceugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebreguin; Рабелэ еще в неизмеримо более сильной мере пользуется невероятным сочетанием звуков, представляющих материал для смеха уже тем, что имеют лишь отдаленное сходство со словами вроде Solmigondinoys, Fringuamelie, Frouillogan и т. п.)».

Итак, сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен — недаром «Ревизор» кончается немой сценой, по отношению к которой все предыдущее было как бы только приуготовлением. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.

Исходя из этих общих положений о композиции и опираясь на приведенный материал о Гоголе, попробуем выяснить основной композиционный слой «Шинели». Эта повесть особенно интересна для такого рода анализа, потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой. Этот второй слой был принят нашими критиками за основу, и весь сложный «лабиринт сцеплений» (выражение Л. Толстого) свелся к некой идее, традиционно повторяющейся до сих пор даже в «исследованиях» о Гоголе. Таким критикам и ученым Гоголь мог бы ответить так же, как ответил Л. Толстой критикам «Анны Карениной»: «Я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi» [1].

[1] Они знают об этом больше, чем я (*франц.*). — Письмо к Н. Н. Страхову от 23 апреля 1876 года — Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 62, Гослитиздат, М. 1953, стр. 269.

2

Сначала рассмотрим отдельно основные приемы сказа в «Шинели», потом проследим за системой их сцепления.

Значительную роль, особенно вначале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске снабжена была звуковым каламбуром: «В департаменте *податей и сборов,* — который, впрочем, иногда называют департаментом *подлостей и вздоров»* [1]. Во второй черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: «Да не подумают, впрочем, читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине — ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службою и вистом» [2]. В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода — для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич — тем самым не было повода для каламбура; затем Гоголь колеблется между двумя формами — Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме — Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: «Уже по самому

---

[1] Н. В. Гоголь, Соч., 10-е изд. под ред. Н. Тихонравова, т. 2, изд. книжного магазина В. В. Думнова, М. 1889, стр. 611. (Во всех цитатах из «Шинели», кроме особо оговоренных, курсив принадлежит Б. М. Эйхенбауму. — *Ред.*). В дальнейшем: Гоголь, 10-е изд., том, страница.

[2] Там же, стр. 617.

имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и *даже шурин* (каламбур незаметно доведен до абсурда — частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки». Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием — тем более что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, причем он обычно замаскирован строго логическим синтаксисом и потому производит впечатление непроизвольности; так, в словах о Петровиче, который, «несмотря на свой кривой глаз и *рябизну по всему лицу*, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков». Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону; каламбур не выставлен напоказ, а наоборот — всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: «бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не *дают никому советов, ни от кого не берут их сами*».

Таковы главные виды гоголевских каламбуров в «Шинели». Присоединим к этому другой прием — звукового воздействия. О любви Гоголя к названиям и именам, не имеющим «смысла», говорилось выше — такого рода «заумные» слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики[1]. *Акакий Акакиевич* — это определенный звуковой подбор; недаром наименование это сопровождается целым анекдотом, а в черновой редакции Гоголь делает специальное замечание: «Конечно, можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать» (*3*,522). Звуковая семантика этого имени еще подготовлена целым рядом других имен, обладающих тоже особой звуковой выразительностью и

[1] Ср. Пульпультик и Моньмуня в «Коляске».

явно для этого подобранных, «выисканных»; в черновой редакции подбор этот был несколько иной:

1) Еввул, Мокний, Евлогий;
2) Варахасий, Дула, Трефилий;
(Варадат, Фармуфий) [1]
3) Павсикахий, Фрументий [2].

В окончательном виде:

1) Мокий, Соссий, Хоздазат;
2) Трифилий, Дула, Варахасий;
(Варадат, Варух)
3) Павсикихий, Вахтисий и Акакий.

При сравнении этих двух таблиц вторая производит впечатление большей артикуляционной подобранности — своеобразной звуковой системы. Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготовляющем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще плюс Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как *прозвище*, скрывающее в себе звуковую семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, нисколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная мимика — звуковой жест [3]. В этом отношении интересно еще одно место «Шинели» — где дается описание наружности Акакия Акакиевича: «Итак, *в одном департаменте* служил *один чиновник*, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным» [4]. Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспри-

---

[1] Имена, которые предпочитает родильница.
[2] Гоголь, 10-е изд. т. 2, стр. 618—619.
[3] Этот прием Гоголя повторяется у его подражателей; так, в ранней повести П. И. Мельникова-Печерского «О том, кто такой был *Елпидифор Перфильевич*» (1840). См. статью А. Зморовича «О языке и стиле произведений П. И. Мельникова (Андрея Печерского)» в «Русском филологическом вестнике», 1916, № 1—2, стр. 178 и след.
[4] Курсив Гоголя.

нимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой — созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват — рыжеват — подслеповат) и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. Интересно, что в черновой редакции фраза эта была гораздо проще: «итак, в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат»[1]. В окончательной форме фраза эта — не столько *описание* наружности, сколько мимико-артикуляционное ее *воспроизведение:* слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым (нет ничего труднее, я думаю, как рисовать гоголевских героев) — от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически обессмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом — «геморроидальным». Сюда вполне применимо наблюдение Д. А. Оболенского, что Гоголь иногда «вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта». Вся фраза имеет вид законченного целого — какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий почти не ощущаются — они разложены и собраны заново по принципу звукоречи. Это один из замечательных эффектов гоголевского языка. Иные его фразы действуют как звуковые надписи — настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика. Самое обыкновенное слово подносится им иной раз так, что логическое или вещественное его значение тускнеет — зато обнажается звуковая семантика, и простое название получает вид прозвища: «натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою *алебарду*, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку». Или: «Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные *лапки под аплике»*.

---

[1] Гоголь, 10-е изд., т. 2, стр. 611.

Последний случай — явная игра артикуляцией (повтор *лпк — плк*).

У Гоголя нет средней речи — простых психологических или вещественных понятий, логически объединенных в обыкновенные предложения. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формует периоды. На этой смене построены часто его вещи. В «Шинели» есть яркий пример такого интонационного воздействия, декламационно-патетического периода: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, — когда все уже отдохнуло после департаментского скрипения перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже чем нужно, неугомонный человек...» и т. д. Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно просто: «словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению». Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением. Это впечатление еще усиливается составом слов, как бы нарочно противоречащим синтаксическому характеру периода: «шляпенок», «смазливой девушке», «прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями», наконец — вставленный мимоходом анекдот о Фальконетовом монументе. Это противоречие или несоответствие так действует на самые слова, что они становятся *странными,* загадочными, необычно звучащими, поражающими слух — точно разложенными на части или впервые Гоголем выдуманными. Есть в «Шинели» и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль — сентиментально-мелодраматическая; это знаменитое «гуманное» место, которому так повезло в русской критике, что оно из побочного художественного приема стало «идеей» всей повести: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость, что один молодой человек... *И долго потом,* среди самых веселых минут, представ-

влялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу... И в этих проникающих словах звенели другие слова... *И закрывал себя рукою...*» и т. д. В черновых набросках этого места нет — оно позднее и, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации [1].

Своим действующим лицам в «Шинели» Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована, так что, несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатление *бытовой* речи, как, например, у Островского (недаром Гоголь и читал иначе) — она всегда стилизована. Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему гоголевской звукоречи и мимической артикуляции — она специально построена и снабжена комментарием: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частию предлогами, наречиями и, наконец, *такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»*. Речь Петровича, в противоположность отрывочной артикуляции Акакия Акакиевича, сделана сжатой, строгой, твердой и действует как контраст; бытовых оттенков в ней нет — житейская интонация к ней не подходит, она так же «выискана» и так же условна, как речь Акакия Акакиевича. Как всегда у Гоголя (ср. в «Старосветских помещиках», в «Повести о том, как...», в «Мертвых душах» и в пьесах), фразы эти стоят вне времени, вне момента — неподвижно и раз навсегда: язык, которым могли бы говорить марионетки. Так же выискана и собственная речь Гоголя — его сказ. В «Шинели» сказ

---

[1] Об этом месте говорит и В. Розанов — объясняя его как «скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе... и, нарисовав так, хоть ею и любуется, но ее презирает, ненавидит» (статья «Как произошел тип Акакия Акакиевича» в кн.: «Легенда о великом инквизиторе», изд-во М. В. Пирожкова, СПб. 1906, стр. 279). И еще: «И вот, как бы прерывая этот поток издевательств, ударяя рисующую неудержимо их руку, — какою-то припискою сбоку, позднее прилепленною наклейкой следует: «...но ни одного слова не отвечал Акакий Акакиевич...» и т. д. Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в систему комического сказа.

этот стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню. Точно непроизвольно выскакивают «ненужные» детали: «по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова». Или сказ его приобретает характер фамильярного многословия: «Об этом портном, конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда». Комический прием в этом случае состоит в том, что после такого заявления «характеристика» Петровича исчерпывается указанием на то, что он пьет по всяким праздникам без разбору. То же повторяется и по отношению к жене: «Так как мы уже заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, *к сожалению,* о ней немного было известно, разве только то, что у Петровича есть жена, носит даже чепчик, а не платок; но красотою, как кажется, она не могла похвастаться; по крайней мере, при встрече с нею, одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испустивши какой-то особый голос». Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: «Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и домы слились и смешались так в голове, что весьма трудно *достать оттуда* что-нибудь в порядочном виде». Если к этой фразе присоединить все многочисленные «какой-то», «к сожалению, немного известно», «ничего неизвестно», «не помню» и т. д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. Он охотно отклоняется и от главного анекдота и вставляет промежуточные — «говорят, что»; так, вначале о просьбе от одного капитан-исправника («не помню, какого-то города»), так о предках Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титульном советнике, которого сделали правителем, после чего он отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из «канцелярского анекдота»

о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги: «Анекдот был первой мыслию чудной повести его „Шинель“», — сообщает П. В. Анненков. Первоначальное ее название было — «Повесть о чиновнике, крадущем шинели», и общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большею стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность: «Право, не помню его фамилии», «В существе своем это было очень доброе животное» и т. д. В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

3

Проследим теперь самую эту смену — с тем чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот — не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом «Шинели». Каков же «сценарий» этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, перерыв — резкую перемену тона. Деловое вступление («В департаменте») внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном — преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации — первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный («не помню, какого-то города», «какого-то романтического сочинения»). Но вслед за этим возвращается, по-видимому, намеченный вначале тон: «Итак, *в одном департаменте* служил *один чиновник*». Однако этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, — настолько выисканной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается.

Гоголь вступает в свою роль — и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно звучащим и почти обессмысленным словом («геморроидальный»), он замыкает этот ход мимическим жестом: «Что ж делать! виноват петербургский климат». Личный тон, со всеми приемами гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот («Таким образом и *произошел* Акакий Акакиевич... Итак, вот каким образом *произошло* все это»), производят впечатление игры с повествовательной формой — недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток «издевательств» — в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: «но ни одного слова не отвечал...», когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение «Шинели» из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные «и» и особый порядок слов: «И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И, закрывая себя рукою... И много раз содрогался он...»). Получается нечто вроде приема «сценической иллюзии», когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в «Ревизоре» — «Над кем смеетесь? над собою смеетесь!» или знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» в «Повести о том, как поссорился...»). У нас принято понимать это место буквально — художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий «фантастическую» концовку, принят за искреннее вмешательство «души». Если такой обман есть «торжество искусства», по выражению Карамзина[1], если наивность зрителя бывает

---

[1] «Истинное богатство языка состоит...» — Н. М. Карамзин, Избр. соч., т. 2, изд-во «Художественная литература», М.—Л. 1964, стр. 144.

мила, то для науки такая наивность — совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура «Шинели», весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения — что ни одна фраза художественного произведения не *может* быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы *не можем и не имеем никакого права* видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики. Искусность и искусственность гоголевского приема в этом отрывке «Шинели» особенно обнаруживается в построении ярко мелодраматического каданса — в виде примитивно-сентиментальной сентенции, использованной Гоголем с целью утверждения гротеска: «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...».

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить сразу всей композиции гротескный характер. Неудивительно поэтому, что сейчас же после эпизода Гоголь возвращается к прежнему — то деланно деловому, то игривому и небрежно болтливому тону, с каламбурами вроде: «тогда только замечал он, что он не на середине строки, а *скорее* на середине улицы». Рассказавши,

как ест Акакий Акакиевич и как прекращает еду, когда желудок его начинает «пучиться», Гоголь опять вступает в декламацию, но несколько другого рода: «Даже в те часы, когда...» и т. д. Тут в целях того же гротеска использована «глухая», загадочно серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно просто — ожидаемое, по синтаксическому типу периода, равновесие смысловой *энергии* между длительным подъемом («когда... когда... когда») и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием. На смену этому новому «обману» комедианта естественно является новый каламбур о советниках, которым и замыкается первый акт «Шинели»: «Так протекала мирная жизнь человека...» и т. д.

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию «Шинели» как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в «Старосветских помещиках» и в «Повести о том, как поссорился...»), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни[1], и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для *игры с реальностью,* для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом *заново* построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего

---

[1] «Я иногда люблю сойти на минуту *в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол,* окружающий небольшой дворик...» и т. д. («Старосветские помещики»). Уже в Шпоньке Гоголь намечает приемы своего гротеска. Миргород — фантастический гротескный город, совершенно отгороженный от всего мира.

чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж «Шинели». Тут дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое[1] — одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не *ничтожный* (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически замкнутый, *свой*: «Там, в этом переписываньи, ему виделся *какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир*... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало»[2]. В этом мире — свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием — и Гоголь дает гротескную формулу: «он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею будущей шинели*»[3]. И еще: «как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке». Маленькие детали выдвигаются на первый план — вроде ногтя Петровича,

---

[1] «Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события, и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями» («Старосветские помещики»).

[2] «Жизнь их скромных владетелей так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» (там же).

[3] В черновой редакции, еще недоразвитой до гротеска, было иначе: «нося беспрестанно в мыслях своих будущую шинель» (*3*, 532).

«толстого и крепкого, как у черепахи череп», или его табакерки — «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки»[1]. Эта гротескная гиперболизация развертывается по-прежнему на фоне комического сказа — с каламбурами, смешными словами и выражениями, анекдотами и т. д.: «Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу». Или: «Какая именно и в чем состояла должность *значительного лица,* это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом»[2]. Или еще: «Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в «комнате присутствия» насилу мог уставиться обыкновенный письменный стол». Рядом с этим проходят фразы «от автора» — в установленном с начала небрежном тоне, за которым точно скрывается ужимка: «А может быть, даже и этого не подумал, — ведь нельзя же залезть в *душу человеку* (тут тоже своего рода каламбур, если иметь в виду общую трактовку фигуры Акакия Акакиевича) и узнать все, что он ни думает» (игра с анекдотом — точно речь идет о действительности). Смерть Акакия Акакиевича рассказана так же гротескно, как и его рождение, — с чередованием комических и трагических подробностей,

---

[1] Наивные люди скажут, что это — «реализм», «быт» и пр. Спорить с ними бесполезно, но пусть они подумают о том, что о ногте и о табакерке сообщено много, а о самом Петровиче — только что он пил по всем праздникам, и о жене его — что она *была* и что носила даже чепчик. Ясный прием гротескной композиции — выставить в преувеличенных подробностях детали, а то, что, казалось бы, заслуживает большего внимания, — отодвинуть на задний план.

[2] Курсив Гоголя.

с внезапным — «наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух» [1], с непосредственным переходом ко всяким мелочам (перечисление наследства: «пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот») и, наконец, с заключением в обычном стиле: «Кому все это досталось, бог знает, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть». И после всего этого — новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к «гуманному» месту: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо — никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...» и т. д.

Конец «Шинели» — эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены «Ревизора». Наивные ученые, усмотревшие в «гуманном» месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением «романтизма» в «реализм». Им подсказал сам Гоголь: «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь. *Но так случилось*, и бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание». На самом деле конец этот нисколько не фантастичнее и не «романтичнее», чем вся повесть. Наоборот — там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это новый «обман», прием обратного гротеска: «привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» — и показало такой кулак, какого и у *живых* не найдешь. Будочник сказал: «ничего», да и поворотил тот же час назад. Привидение

[1] В общем контексте даже это обыкновенное выражение звучит необычно, странно и имеет вид почти каламбура — постоянное явление в языке Гоголя.

однако же было уже гораздо выше ростом, носило пре-огромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте».

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в «Ревизоре» пропадает Хлестаков — и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

«ЧРЕЗМЕРНЫЙ» ПИСАТЕЛЬ

(К 100-летию рождения Н. Лескова)

1

При всем разнообразии критических суждений, высказанных и высказываемых о Лескове, одно утвердилось давно и прочно: Лесков отличается особым мастерством языка. При этом имеется в виду не стиль вообще, а прежде всего именно *язык* — то есть самый словесный состав, самый словарь его произведений. Высказывалась даже мысль, что Лесков — писатель более всего для филологов, потому что им интересно это богатство и разнообразие его лексики, это его *«знание»* языка. Толстой, говоря с Горьким о Лескове, выразился очень характерно: «Язык он знал чудесно, до фокусов» [1].

Это мнение, принимавшее часто отрицательный характер, высказывалось всеми современными Лескову критиками, к какому бы лагерю они ни принадлежали. Среди главных писателей второй половины XIX века, заботившихся преимущественно об идейной и психологической стороне, Лесков выглядел писателем «вычурным», склонным к языковой «чрезмерности», к употреблению «погремушек диковинного краснобайства» и пр. Так судили и Скабичевский, и Михайловский, и Волынский. Лесков не укладывался в основную литературную систему 60—80-х годов, потому что в нем резко проявлялся особый вкус к слову, к языку. Этот его художественный филологизм был для идеологов той эпохи не только непонятен, но даже оскорбителен — как особого рода «эстетизм», как равнодушие и даже презрение к общественным

Статья впервые опубликована в книге: Н. С. Лесков, Избр. соч., изд-во «Academia», М. — Л. 1931, стр. XLV—LXII, под заглавием: «К 100-летию рождения Н. Лескова». В экземпляре книги, подаренном С. Д. Балухатому (Библиотека Института русской литературы Академии наук СССР), восстановлено заглавие «„Чрезмерный" писатель» и исправлены некоторые типографские погрешности. В рукописи дата: 16 ноября 1930 года. — *Ред.*

[1] М. Горький, Лев Толстой. — Собр. соч. в 30 томах, т. 14, Гослитиздат, М. 1951, стр. 288.

вопросам времени. Они были по-своему правы, хотя в правоте своей узки и ограниченны.

Исходя из своих предпосылок, Скабичевский хотел унизить Лескова, когда заявил, что талант его — «не более как талант хорошего, бывалого рассказчика». Это значило, что Лесков не принадлежит к главной, «большой» литературе. Скабичевский исходил из очень простого положения: «Чем гениальнее, выше талант писателя, тем менее нуждается он привлекать читателей какими-нибудь эксцентричностями и кувырколлегиями»[1]. Норма Скабичевского — это, конечно, знаменитая «пушкинская простота», а у Лескова — «страсть к вычурности, чудачеству, юродству». Правда, Скабичевский должен признаться, что страсть эта свойственна не одному Лескову, а целой линии писателей, но зато они и принадлежат к числу «второстепенных» талантов: «Таковы были Марлинский, барон Брамбеус, Вельтман, Даль (в качестве беллетриста), Кукольник, Бенедиктов... В последние сорок лет число юродствующих писателей, словечко в простоте не молвящих, а все с ужимками, и никогда не выступающих простым человеческим шагом, а непременно колесом, кувырком, а то и совсем кверху ногами, значительно возросло, что, конечно, не свидетельствует о процветании нашей современной литературы... Г. Лесков является именно одним из самых вычурных представителей нашей современной литературы. Ни одной страницы не обойдется у него без каких-нибудь экивоков, иносказаний, выдуманных или бог весть откуда выкопанных словечек и всякого рода кунстштюков»[2]. Итак, недостатки Лескова оказываются в какой-то мере характерными для эпохи, но — тем хуже для нее.

Языковая «эксцентричность» и «чрезмерность» Лескова заставляла и позднейших, более благожелательных критиков укоризненно покачивать головой. А. В. Амфитеатров пишет: «Конечно, Лесков был стилист природ-

---

[1] А. Скабичевский, Чем отличается направление в искусстве от партийности (По поводу сочинений г. Н. С. Лескова). — «Северный вестник», 1891, № 4, стр. 285, 287, 288.

[2] Отметим. что рассказ Лескова, печатающийся под заглавием «Жидовская кувырколлегия», в первоначальном тексте («Газета Гатцука», 1882) озаглавлен — *«Жидовская „кувыркалегия“»* (кавычки автора).

ный. Уже в первых своих произведениях он обнаруживает редкостные запасы словесного богатства. Но скитания по России, близкое знакомство с местными наречиями, изучение русской старины, старообрядчества, исконных русских промыслов и т. д. много прибавили, со временем, в эти запасы. Лесков принял в недра своей речи все, что сохранилось в народе от его стародавнего языка, найденные остатки выгладил талантливой критикой и пустил в дело с огромнейшим успехом. Особенным богатством языка отличаются именно «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник». Но чувство меры, вообще мало присущее таланту Лескова, изменяло ему и в этом случае. Иногда обилие подслушанного, записанного, а порою и выдуманного, новообразованного словесного материала служило Лескову не к пользе, а ко вреду, увлекая его талант на скользкий путь внешних комических эффектов, смешных словечек и оборотов речи»[1]. Почти то же говорит и М. Меньшиков, упрекающий Лескова в «стремлении к яркому, выпуклому, причудливому, резкому — иногда до чрезмерности»: «Неправильная, пестрая, антикварная манера делает книги Лескова музеем всевозможных говоров; вы слышите в них язык деревенских попов, чиновников, начетчиков, язык богослужебный, сказочный, летописный, тяжебный, салонный, — тут встречаются все стихии, все элементы океана русской речи. Язык этот, пока к нему не привыкнешь, кажется искусственным и пестрым... Стиль его неправилен, но богат и даже страдает пороками богатства: пресыщенностью и тем, что называется embarras de richesse[2]. В нем нет строгой простоты стиля Лермонтова и Пушкина, у которых язык наш принял истинно классические, вечные формы, в нем нет изящной и утонченной простоты гончаровского и тургеневского письма, нет задушевной житейской простоты языка Толстого, — язык Лескова редко прост; в большинстве случаев он сложен, но в своем роде красив и пышен»[3]. Даже Волынский, вообще ставивший Лескова очень высоко, брезгливо отзывался о его

---

[1] А. В. Амфитеатров, Н. С. Лесков. — Собр. соч., т. 22, изд-во «Просвещение», СПб., стр. 337.

[2] Подавляющее изобилие *(франц.)*.

[3] М. Меньшиков, Художественная проповедь. — «Книжки Недели», 1894, № 2, стр. 164, 166.

«краснобайстве», а «Левшу» назвал «набором шутовских выражений — в стиле безобразного юродства» [1].

Лесков был истолкован своей эпохой как эксцентрик, не знающий меры и потому не укладывающийся в систему «классической» литературы. Позднейшая эпоха признала в нем «мастера», но все же с наклонностью к языковой «чрезмерности» и даже к «шутовству» или «юродству». Так он и остался вне системы — как что-то оригинальное, но слишком причудливое.

Теперь пора уже понять и оценить Лескова не по «скабичевской» норме и не по «волынской» эстетике.

2

Я упомянул о художественном филологизме Лескова. Надо раскрыть смысл этого выражения.

Скабичевский мимоходом связал Лескова с некоторыми «второстепенными» писателями прежнего времени (в том числе с Далем и Вельтманом), но только для того, чтобы унизить его этим сопоставлением. На самом деле связь эта должна быть понята и использована совсем иначе.

Дело в том, что языковая «чрезмерность» Лескова, обособившая его от «классиков» (даже от таких, как Щедрин или Достоевский), находится в историческом родстве с Далем или Вельтманом, взятыми не отдельно, а вообще с эпохой русского начального филологизма, русского «славяноведения». Филологизм этот, начавшийся Шишковым и борьбой «шишковистов» с «карамзинистами», имеет свою длинную и очень сложную историю, идущую через весь девятнадцатый век и переходящую в двадцатый (Хлебников). Борьба эта была совсем не академической — она соотносилась и часто сливалась с процессом становления русского литературного языка. Начальный период этой борьбы закончился победой Пушкина [2] — но только в поэзии. В 30-х годах началась организация прозы, сопровождавшаяся новым подъемом фи-

---

[1] А. Л. Волынский, Н. С. Лесков, изд-во «Эпоха», Пг. 1923, стр. 77—78.

[2] См. Ю. Тынянов, Архаисты и Пушкин. — В кн.: «Архаисты и новаторы», изд-во «Прибой», Л. 1929.

лологизма. Писатели 30-х годов были, в большинстве, и серьезными филологами — как Даль, как Вельтман, как Сенковский. Борьба за прозу кончилась победой Гоголя. В истории всегда побеждает неожиданный для борющихся третий, но победа вовсе не ликвидирует самого процесса борьбы, а только видоизменяет его. Победой Гоголя и образованием «натуральной школы» филологизм не кончился, потому что проблема литературного языка не была этим решена раз навсегда. Даль в 40-х годах писал статьи о русском языке и работал над своим словарем, а Вельтман еще в 50-х годах издавал филологические работы по спорному и боевому тогда вопросу о первородстве славянских языков («Индо-Германы или Сайване»). Особая, совсем архаистическая группа филологов действовала в эти годы на Украине, усиленно разрабатывая вопросы «словопроизводства» и «корнесловия» и восстанавливая значение Шишкова. Таковы, например, книги Н. Костыря и П. Лукашевича. Смеясь над их «чаромутными» теориями, Сенковский писал в 1851 году: «Киев утопает в корнесловии» [1]. Сенковский был «западник», а чаромутная филология была проникнута «славянофильской» идеологией.

К началу 60-х годов, эпохи социального кризиса и перелома, не только филология, но и литература сдвигаются на второй план. Идеологические основы старого филологизма, бушевавшего на протяжении всей первой половины века и претендовавшего на политическую роль, превращаются в архаизм. Славянофильство теряет свои последние позиции. «Слева» идет литература очерков из народного быта, ни с каким филологизмом не связанная; «справа» экстренно издаются тенденциозно-злободневные романы, не имеющие никакого отношения к проблеме литературного языка. Традиционная «беллетристика» становится рыночной, а ее место начинают занимать исторические книги, мемуары, хроники и пр.

Вот тут-то, на этом историческом грунте, образовавшемся из продуктов разложения старого филологизма и из элементов зарождения новой, деловой литературы, исключительно занятой вопросами социально-экономического переустройства, — на этом грунте является

---

[1] «Разные известия». — «Библиотека для чтения», 1851, № 3, стр. 35.

причудливый, «вычурный», почти экзотический цветок лесковского сказа — как свидетель о том, что период роста этого филологизма кончился и наступила пора цветения, пора заключительная. Принужденный отказаться от «славяно-русских» идей и борьбы с «гнилым западом», филологизм обернулся своей эстетической стороной — стал виртуозной стилизацией, доходящей до «чрезмерности», до «эксцентричности». Этимология, корнесловие и словопроизводство, оторвавшись от породившей их теории, приобрели новое значение, новую функцию — эстетическую. Лексические различия, хронологические и бытовые, стали тембрами речевого оркестра, подбираемого искусным композитором.

Такой писатель, как Лесков, мог (и должен был) явиться только на основе проделанной раньше огромной филологической работы — от Шишкова и Востокова до Даля, Вельтмана, Снегирева, Сахарова, Афанасьева, Бессонова, Каткова, П. Киреевского, К. Аксакова и др. Все это были не академические ученые, а идеологи-дилетанты, проникнутые пафосом «славянофильства». В борьбе за славяно-русские идеи предпринято было изучение народной словесности и старорусской письменности. Под натиском 60-х годов идеи эти, связанные с прежним укладом социально-экономической жизни России, потерпели крах. Старый филологизм послужил основой, с одной стороны, для образования новой академической дисциплины, с другой — для построения новых литературных форм с акцентом на речь, на «сказ». Корни лесковской языковой «чрезмерности» и «эксцентричности» скрываются именно в этой, возделанной трудами и пафосом славянофильских идеологов, почве. Лесков — это эстетическая грань славянофильства, прошедшего до того через все фазы своего исторического движения: от проблем корнесловия и этимологии до проблем социальной политики. Лесков был фазой цветения, фазой ущербной — и именно потому напряженно-эстетической.

3

«Знание языка» не вело Лескова ни к каким филологическим теориям, — как это было у Даля или Вельтмана. Его филологизм весь целиком шел на потребу художе-

ству; его отношение к слову и к языку было насквозь артистическим. Он работает на деталях синтаксиса и лексики; он вглядывается в оттенки каждого слова; у него особый словесный слух или словесное зрение. Он не столько живописец, сколько мозаист, собирающий и складывающий слова так, что получается иллюзия живой речи, иллюзия голоса и даже иллюзия лица. Ему важно поэтому иметь в запасе возможно большее количество, и притом возможно более разнообразных по своей лексической окраске, слов. Ему нужны яркие цвета — поэтому он специально изучает социальные и профессиональные жаргоны; слова диковинные, отдающие стариной или «народностью», для него сущий клад. То, что простой филолог назовет «народной этимологией» («мелкоскоп» или «буреметр») и определит как искажение иностранных слов, окажется в руках Лескова предметом любования и «чрезмерной» игры. Так получается то, что я назвал художественным филологизмом.

Лесков сам неоднократно делился размышлениями о своей работе над языком. Приведу его собственные слова (правда, записанные его не очень даровитым «Эккерманом» — А. Фаресовым): «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это уменье и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, нигилисты — по-нигилистически, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скоморохи с выкрутасами и т. д. От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи. Меня сейчас поэтому и узнаешь в каждой статье, хотя бы я и не подписывался под ней. Это меня радует. Говорят, что меня читать весело. Это оттого, что все мы: и мои герои и сам я, имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или, по крайней мере, старательно. Когда я пишу, я боюсь сбиться: поэтому мои мещане говорят по-мещански, а шепеляво-картавые аристократы — по-своему. Вот это — постановка дарования в писателе. А разработка его не только дело таланта, но и огромного труда. Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова. Изучить речи каждого представителя многочисленных социальных и личных положений довольно трудно. Вот этот

народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош» [1]. О языке своих «Полунощников» Лесков говорил тому же Фаресову: «Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету в толпе, па барках, в рекрутских присутствиях и монастырях» [2]. О языке «Скомороха Памфалона» он писал С. Н. Шубинскому: «Я над ним много, много работал. Этот язык, как язык «Стальной блохи», дается не легко, а очень трудно, и одна любовь к делу может побудить человека взяться за такую мозаическую работу. Но этот-то самый «своеобразный язык» и ставят мне в вину и таки заставили меня его немножечко портить и обесцвечивать. Прости бог этих „судей неправедных“» [3]. Итак, «постановка дарования» в писателе — это, по Лескову, прежде всего постановка речевая, то есть постановка лексики и тембра или интонации.

Этот филологизм вовсе не был искусством замкнутым, искусством для себя: Лесков всегда тянулся к публике, к эстраде. Он любил сотрудничать в газетах — не как профессионал-газетчик, а как рассказчик и говорун. В этом смысле он шел в сторону от того, что в России привыкли называть собственно «литературой». Он был ближе к Горбунову, чем к Тургеневу. Назвав Лескова «хорошим, бывалым рассказчиком», Скабичевский был отчасти прав — потому «отчасти», что он считал это умалением. Позже так же умаляли Чехова. Русская критика долго не могла освободиться от норм, установленных Толстым и Достоевским, — норм «учительных». Сам Лесков, точно устав от постоянного чувства обиды и от своего литературного одиночества, пробовал в конце жизни притулиться к Толстому. Это была уступка эпохе. Учительные нормы были не то что не по плечу, а не по сердцу Лескову, и, главное, не их имела в виду история, когда ввела Лескова в русскую литературу.

---

[1] А. И. Фаресов, Против течений, СПб. 1904, стр. 273—274.
[2] Там же, стр. 275.
[3] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 11, Гослитиздат, М. 1958, стр. 348. (В дальнейшем: Лесков, том, страница.)

4

Лесков вступил в литературу поздно (тридцати лет) и начал не с беллетристики. В киевской газете «Современная медицина» в 1860 году появляется ряд его статей «обличительного» характера: «О рабочем классе», «Несколько слов о полицейских врачах в России», «Несколько слов о врачах рекрутских присутствий» и пр. Речь идет о взятках, о низком уровне служебных лиц, о всяких административных безобразиях и т. д., но эти общественные темы не мешают Лескову уже здесь вставлять анекдоты и играть лексикой, «постановкой голоса». Язык этих статей испещрен профессиональными жаргонами, пословицами и народными словечками, предвещающими будущую «чрезмерность».

В статью о полицейских врачах вставлены забавные цитаты будто бы из документов, но документы эти оказываются взятыми у Даля: «Такой-то, от тяжких побоев, не видя глазами зрения, впал в беспамятство» или «такой-то противузаконно застрелился, отчего ему от неизвестных причин приключилась смерть; а при освидетельствовании оказалось: зубы исторгнуты из своих влагалищ и находятся близ науличного окна; прочие челюсти как будто из головы вовсе изъяты и находятся на отверстии лба; верхний потолок, на второй половице, прострелен дырою, имея при действии своем напряжение на север, ибо комната эта имеет расположение при постройке на восток». Этот замечательный текст приведен Далем в рассказе «Бедовик» и сопровожден примечанием: «Для любопытных я храню донесение это в подлиннике»[1]. «Любопытным» оказался именно Лесков: примечание давало ему право использовать этот текст как документ. Но дело здесь не в невинном «плагиате», а в том, что в обличительную статью попадает материал из литературы — и именно из рассказа Даля. Обличительный жанр превращается в литературный фельетон с акцентом на язык.

В 1862 году Лесков уже в Петербурге: ряд его очерков в «народном» стиле появляется в «Северной пчеле» — и он сразу вступает в полемику и в борьбу с прочими

---

[1] «Современная медицина», 1860, № 39, стр. 699, подпись: Фрейшиц. (Цитата из Даля неточная, а кое-что Лесков добавил от себя; ср. В. Даль, Соч., т. 3, СПб. 1861, стр. 14. — *Ред.)*

народниками, которые, по его мнению, не знают народа. Надо иметь в виду, что Лесков приехал в Петербург из провинции и не только чувствовал, но и сознавал себя человеком совсем иных традиций и вкусов. Мелкопоместный провинциализм («Гостомля») был его первоначальной литературной позой, отличавшей его и от усадебной (Толстой) и от столичной (Тургенев) литературы и сближавшей его с Писемским. Он — не просто писатель, а человек «бывалый», знающий многое такое, чего петербургские писатели не знают, и знающий это не по книгам: «Я изучал народ на гостомельском выгоне с казанком в руке» и т. д.[1] К этому надо еще прибавить, что его настоящая духовная родина — Киев, в котором он прожил с 1849 до 1861 года, а Киев был тогда по культуре совсем не русским, а польско-украинским городом. Живя в нем, Лесков хорошо усвоил польский и украинский языки. По словам П. В. Быкова, Лесков, встретившийся с ним в 1862 году, говорил, что собирается выступить в качестве беллетриста и что его сразу заметят, потому что он, по манере своей, ученик польских писателей; при этом он назвал много имен — Сырокомлю, Остойю, Крашевского, Иордана. «Демократизм» его первых вещей, противопоставленных русскому «народничанью», идет скорее всего от польской литературы — от Иордана и любимого им Сырокомли. Из русских писателей ему особенно мил Гоголь, но вовсе не как родоначальник «натуральной школы», а как искусный рассказчик — и притом с украинской, очень ценимой Лесковым, речевой закваской[2]. Я говорил о киевском филологизме 50-х годов; надо полагать, что и это движение, захватившее университет (Н. Костырь), не прошло мимо Лескова.

Лесков вступает в петербургскую литературу не только как провинциал, но даже как чужестранец — с натиском и с уверенностью, какая бывает только у приезжего. Московские «сороковые годы» и позднейшая петербургская борьба с ними знакомы ему очень мало. К своим врагам, появившимся сразу в большом количестве, он относится с презрением человека другой культуры. У не-

---

[1] М. Стебницкий ⟨Н. С. Лесков⟩, Русское общество в Париже. — «Библиотека для чтения», 1863, стр. 18.

[2] См. вступительную статью П. Филиповича («Український елемент в творах М. Лєскова») к избранным сочинениям Лескова в украинском переводе (Киев, 1929).

го нет еще ясного сознания своей позиции и своей судьбы, но есть горделивое чувство своего превосходства и своей независимости. Он почти насильно вклинивается в петербургскую литературу 60-х годов, как раз в это время потерявшую свою прежнюю устойчивость и в значительной степени свои силы: отошел Толстой, обиделся Тургенев, скрылся Фет и т. д. Образовался промежуток — и Лесков, совсем не подготовленный к идеологической борьбе, ринулся в него, думая сразу добиться признания и успеха.

Не рассчитавши сил и возможностей, Лесков пишет «Некуда» — роман, в котором он (тоже как провинциал, уверенный, что знает дело лучше, чем столичные литераторы) хотел по-своему (по-гостомельски) ответить на борьбу петербургских партий. Исковерканный тройной цензурой и возбудивший, с другой стороны, против Лескова всю передовую критику, роман этот, принеся ему громкую известность, вместе с тем почти выбил его из литературной колеи. В ответ на статью Писарева ему пришлось написать «объяснение», в котором он, и волнуясь, и гневаясь, и оправдываясь, сам характеризует очень точно особенность своего литературного положения: «Мы не те литераторы, которые развивались в духе известных начал и строго приготовлялись к литературному служению. Нам нечем похвалиться в прошлом: оно у нас было по большей части и мрачно и безалаберно. Между нами почти нет людей, на которых бы лежал хоть слабый след благотворного влияния кружков Белинского, Станкевича, Кудрявцева или Грановского» [1]. Мы — это те литераторы 60-х годов, которые пришли снизу и со стороны, ничем не связанные с традициями русской столичной и поместной интеллигенции.

5

И в самом деле: служение литературе в «интеллигентском» смысле слова, как это было у «людей сороковых годов», для Лескова было понятием чуждым. Он — совсем не типичный русский интеллигент; он профессионал-артист, влюбленный в свое литературное дело,

[1] «Объяснение г. Стебницкого». — «Библиотека для чтения», 1864, № 12, стр. 6.

и именно поэтому так трудно было ему понять обрушившуюся на него критику 60-х годов, а критике этой, насквозь идеологической, не менее трудно было понять и примириться с этим чрезмерно бойким и задорным, чрезмерно игривым, чрезмерно речевым писателем — тем более что он, раздраженный и нетерпеливый, делал ошибку за ошибкой.

Лесковские романы 60-х годов (и многие из его статей этого времени) были ошибкой писателя, уверенного в себе и вместе с тем растерявшегося. В своем натиске на литературу он чуть ли не собирался стать Чернышевским, Тургеневым и Островским вместе. Но природа и история сильнее воли отдельного человека, хотя бы и такой упорной, какой был наделен Лесков, — и ему пришлось скоро повернуть туда, куда они вели его. С «Божедомов» (будущие «Соборяне») и «Плодомасовских карликов» начинается новый Лесков: Лесков хроник, сказов и «рассказов кстати», Лесков — мозаист, стилизатор и антиквар.

И вот — Лесков 70-х годов: знаток и любитель старых икон и рукописей, книжник, завсегдатай и приятель букинистов, которых он ценит и уважает больше, чем многих писателей, и легче с ними дружит, потому что чувствует в них собратьев по артистической любви к вещи, к старине, к слову, к книге. С «большой» литературой, с толстыми журналами он почти порвал: он печатается в газетах («Русский мир», «Гражданин», «Новости», «Новое время», «Петербургская газета») и изредка — в «Русском вестнике». В 80-х годах его главный орган, кроме газет, — «Исторический вестник». При его эстетической позиции это сотрудничество в газетах кажется парадоксальным, но оно совершенно закономерно. Он вовсе не «эстет»; наоборот — он, как я уже говорил, эстрадник, рассказчик, говорун. Поэтому он гораздо охотнее и легче, чем другие, идет к жанрам примитивным, иногда почти доходя до лубка. Он радуется, когда ему говорят, что его читать «весело». Вместе с Горбуновым и Лейкиным он подготовляет почву для Чехова. Его «Чертогон» или «Путешествие с нигилистом» — это уже почти Чехов, только еще слишком эксцентричный и «чрезмерный». У Чехова анекдот о путешествии с воображаемым нигилистом, который оказывается прокурором, не был бы разукрашен «револьвером-барбосом», «бинамидом», «геральдическим козерогом», «allegro udiratto», «корневильскими корешка-

ми», «нахалкиканцем из-за Ташкенту» и пр. Это все — лесковский филологизм, лесковская игра со словом. Лесков — не эстет, а мастер славянофильской школы, отошедший от ее теории, но возведший ее филологическую практику в художество.

Именно поэтому жанры «большой», идеологической литературы ему не удавались и для него не характерны. Его органический, наиболее типичный для него жанр — хроника, построенная по принципу нанизывания ряда приключений и происшествий на героя, который сам и рассказывает о них любопытствующим слушателям («Очарованный странник», «Смех и горе», «Заячий ремиз» и др.): нечто вроде старинных авантюрных романов, еще не имеющих сквозной фабулы. Основной элемент этого жанра, анекдот (большей частью — языковой), есть своего рода атом в природе лесковского творчества. Его присутствие и действие чувствуется повсюду. Некоторые его вещи (как хотя бы «Печерские антики») представляют собой, в сущности, собрание анекдотов, цепляющихся друг за друга.

Другой жанр Лескова, насквозь пропитанный филологизмом, — это «сказ» (как «Левша», «Леон дворецкий сын» или «Запечатленный ангел»), где речевая мозаика, постановка лексики и голоса являются главным организующим принципом. Это жанр отчасти лубочный, отчасти антикварный. Здесь царит «народная этимология» в самых «чрезмерных» и эксцентричных формах. В «Леоне дворецком сыне», не включенном Лесковым в собрание сочинений, этот филологизм становится почти неудержимым: кроме всякого рода «пропуганд», «вексельбантов», «ханфрау» — здесь и такие причудливые сочетания, как «концерт дешевых студентов», «двуспальное кольцо» и пр. В таких вещах, как «Запечатленный ангел» или «На краю света» (отчасти — «Соборяне»), Лесков обращается к церковнославянской лексике и, возрождая язык старорусской письменности, создает нечто вроде словесной иконописи. Так мозаика Лескова идет по двум характерным для традиционного русского филологизма линиям: «народность» и «славянщина», лубок и икона. Эти линии некогда исходили из одного центра — из архаистической идеологии славянофильства. У Лескова они существуют уже вне этой зависимости и объединены артистическим, игровым отношением к слову.

Характерно, что «Запечатленный ангел» появился в катковском «Русском вестнике», а «Левша» — в аксаковской «Руси». Это выглядит как приношение школе от ученика, как признание учеником связи с учителем. Но в том-то и дело, что приношение это было несколько двусмысленным. Идеология этих мозаик оказалась неясной и почти противоречивой. В 1892 году Лесков признавался И. А. Шляпкину: «Долго-де я был под влиянием Каткова: в окончании «Запечатленного ангела» и в «Расточителе». Много-де глупостей написал. — Но ведь много и хорошего, возразил я. — Правда. «На краю света» мне и теперь нравится, только бы причину поездки выставил бы я не ту. «Соборян» бы не написал». Шляпкин прибавляет: «Об этом мне приходилось слышать и раньше, и вот по какому поводу: я познакомил в 1877 году с «Запечатленным ангелом» высокообразованного прелата Урбана Рокицкого, тогда ректора СПб. духовной римско-католической академии... Последний заметил, что конец «Запечатленного ангела» приделан; я передал это мнение Н. С. ⟨Лескову⟩, и тот с этим согласился»[1]. Итак, идеологический финал «Запечатленного ангела» оказывается искусственным привеском, вынужденным и предназначенным специально для Каткова. Это результат не идейной солидарности, а литературной зависимости Лескова.

Что касается «Левши», то его идеологическая сторона была настолько туманной, что критики разошлись в противоположные стороны: одни находили, что в этом рассказе русский народ несколько принижен («Новое время»), а другие — что народ в нем очень польщен («Голос»). Лесков ответил на эти отзывы особым «объяснением», в котором заявил о своем недоумении — из чего могли быть выведены такие крайне противоречивые заключения: «Я никак не могу согласиться, чтобы в такой фабуле была какая-нибудь лесть народу или желание принизить русских людей в лице «левши». Во всяком случае я не имел такого намерения»[2].

---

[1] И. А. Шляпкин, К биографии Н. С. Лескова. — «Русская старина», 1895, № 12, стр. 16—17. Ср. слова Лескова о «Соборянах» в письме к В. Микулич (1893): «Теперь я бы не стал их писать, но я бы охотно написал «Записки расстриги», и... может быть, еще напишу их». — Лесков, т. 11, стр. 529.

[2] «О русском Левше». — Лесков, т. 11, стр. 219—220.

Имена Каткова и Аксакова, фигурирующие в связи с рассказами Лескова, подтверждают его связь с славянофильством: но рассказы эти были приношением не столько ученика, сколько еретика и отступника — отступника в сторону художественного филологизма.

6

Для лесковского филологизма характерно еще то, что персонажи его вещей всегда отмечены своей профессией, своим социальным или национальным знаком. Они — представители того или другого жаргона, того или другого диалекта. Естественно, что особенно значительное место отведено у него жаргонам и диалектам с яркой лексической окраской — как, например, духовенство. Средняя речь, речь обыкновенного интеллигента, Лесковым обходится. Характерно и то, что диалекты эти используются им в большинстве случаев в комическом плане, чем повышается игровая функция языка. Лесков сам говорил Фаресову: «Меня упрекают за этот «манерный» язык особенно в «Полунощниках». Да разве у нас мало манерных людей? Вся quasi-ученая литература пишет свои ученые статьи этим варварским языком. Почитайте-ка философские статьи наших публицистов и ученых. Что же удивительного, что на нем разговаривает у меня какая-то мещанка в «Полунощниках»? У ней, по крайней мере, язык веселей, смешной...» [1].

Итак, лесковский филологизм часто оборачивается пародией на тот или другой диалект. Это относится и к ученому языку, и к языку духовенства (ср. дьякона Ахиллу в «Соборянах» или дьякона в «Путешествии с нигилистом»), и к национальным языкам. Украинский язык в «Заячьем ремизе» использован именно как комический элемент, а в других вещах то и дело фигурирует ломаный русский язык — в устах то немца, то поляка, то грека. Даже такой «общественный» роман, как «Некуда», наполнен всякого рода языковыми анекдотами и пародиями — черта, типичная для рассказчика, для эстрадника.

С необыкновенной выпуклостью обнаружилась языковая система Лескова на сказке «Час воли божией», сюжет

---

[2] А. И. Фаресов, Против течений, стр. 275.

которой был ему дан Толстым[1]. В 1903 году Толстой говорил А. Б. Гольденвейзеру: «Три вопроса» я задумал когда-то давно еще и предложил потом этот сюжет Лескову. Он написал рассказ — очень неудачный»[2]. Сам Лесков писал об этой вещи А. К. Шеллеру (в 1890 году): «Она написана довольно трудною манерою и требует ухода в стилистическом отношении»[3]. А Толстой, прочитав сказку, написал Лескову: «Я начал читать, и мне очень понравился тон и необыкновенное мастерство языка, но... потом выступил ваш особенный недостаток, от которого так легко казалось бы исправиться и который есть само по себе качество, а не недостаток — exubérance[4] образов, красок, характерных выражений, которая вас опьяняет и увлекает. Много лишнего, несоразмерного, но verve[5] и тон удивительны. — Сказка все-таки очень хороша, но досадно, что она, если бы не излишек таланта, была бы лучше»[6].

Смысл этого вежливого, почти манерного письма ясен: «недостаток, который есть качество», — это та самая «языковая чрезмерность» (exubérance), о которой говорили все и от которой Лесков не мог «исправиться», даже когда пошел в учение к Толстому. «Разлюляй-измегул гулевой мужиченко, шершавенький, повсегда он идет в зипунишке в пестреньком, — один рукав кармазинный, а другой лазоревый, па голове у него суконный колпак с бубенчиком, штаны пестрядинные, а подпоясочка лыковая, — не жнет он и не сеет, а живет не знамо чем, и питает еще хозяйку красивую да шестерку детей, — на которого ни глянь, сразу знать, что все — Разлюляевичи». Конечно, этот склад речи, насквозь игровой и затейный, не мог понравиться Толстому. Кто хочет ощутить всю разницу между игровым филологизмом Лескова и словесным аскетизмом Толстого, пусть прочитает параллельно «Час воли божией»

---

[1] Первоначальное заглавие этой сказки было более лесковским: «Сказка о короле Доброхоте и о простоволосой девке».

[2] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр 133.

[3] Лесков, т. 11, стр. 464.

[4] Избыток, изобилие *(франц.)*.

[5] Воодушевление *(франц.)*.

[6] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 65, Гослитиздат, М. 1953, стр 198.

одного и «Три вопроса» другого — редкий случай литературного соперничества двух писателей противоположных систем.

Но кроме этой области комического сказа у Лескова есть еще и область противоположная — область возвышенной декламации. Некоторые его вещи написаны, как он сам говорил, «музыкальным речитативом» — метрической прозой, приближающейся к стиху. Такие куски есть в «Обойденных», в «Островитянах», в «Расточителе» — в местах наибольшего эмоционального напряжения. Здесь, по-видимому, сказалась польская школа с ее стилистической пышностью и приподнятостью. В ранних вещах Лесков своеобразно комбинирует стилевые традиции и приемы, взятые им у польских, украинских и русских писателей. Но в позднейших вещах декламационная, «музыкальная» сторона является уже вне связи с польской литературой и в иной функции. По поводу повести «Гора» Лесков писал С. Шубинскому: «Я *добивался* «музыкальности», которая идет к этому сюжету, как *речитатив*. То же есть в «Панфалоне», только никто этого не заметил; а меж тем там можно скандировать и читать с каденцией целые страницы» [1].

Дело в том, что Лесков, развивая свою систему художественного филологизма, вступил в некоторое принципиальное соперничество со стихом, оспаривая его право на дальнейшее самостоятельное существование. Это было вообще характерно для эпохи, напряженно развивавшей прозу (Толстой, Салтыков), но у Лескова были и свои особые основания для такой вражды. Стих, как область суженной лексики и интонации, был для него, при всей своей «музыкальности», областью искусственно обедненной. Очень любя стихи, Лесков вместе с тем относится к ним почти как к пародии на язык: он то и дело вставляет стиховые цитаты в середину прозаических фраз — так, что они, попадая в чужую языковую среду и подчиняясь прозаической интонации, производят комическое впечатление. Так в «Путешествии с нигилистом» — где говорится о козероге, изображаемом на вербах: «У последнего вся фигура беспокойная и острая, как будто „счастья он не ищет и не от счастия бежит“».

---

[1] Лесков, т. 11, стр. 468. — Курсив мой. — *Б. Э.*

Лесков не раз высказывался и против жанров традиционной беллетристики, к концу жизни утверждая даже, что «вообще беллетристика, в форме романов и стихов, сделав свое дело, может исчезнуть, уступая новому роду творчества...» [1] Возможно, что здесь сказалось влияние его системы, основной элемент которой — анекдот, рассказ об отдельном случае («à propos de bottes» [2]). Эта система внутренно враждебна к фабульной и психологической беллетристике — к роману с любовью и даже без нее. Система Лескова — система бытовых конкретностей и языковых деталей, система складываний, прикосновений и сцеплений, а не узлов. У него иной масштаб — гораздо более мелкий, чем в обычной беллетристике. Он примыкает в этом смысле не только к рассказчикам, как Горбунов, но и к бытовым историкам — как Забелин, Карнович, Семевский и др. Недаром он сотрудничал в «Историческом вестнике» и охотно делился всевозможным материалом, не превращая его в беллетристику. Промежуточные жанры очерка, фельетона, «рапсодии» (как он называл некоторые вещи), «рассказа кстати» для него не менее характерны, чем хроника или сказ.

И надо прибавить, что языковая «чрезмерность» Лескова, на которую во время оно все так напали, была чрезмерностью только на фоне скудной и серой в стилистическом отношении прозы 70—80-х годов. Даже Толстой, написав «Анну Каренину», обратился к лубочной литературе («народные рассказы»), потому что традиционный литературный язык ему стал противен: «Он стал удивительно чувствовать красоту народного языка и каждый день делает открытия новых слов и оборотов, каждый день все больше бранит наш литературный язык, называя его не русским, а испанским», — писал Страхов о Толстом в 1879 году [3].

Для нас Лесков уже вовсе не «чрезмерный» писатель, а тонкий мастер, умный словесный «изограф». Лучше даже назвать его не «мастером» (это слово достаточно опошлено эстетизмом), а «художным» мастеровым — как его же Левша, или штопальщик Лепутан, или изограф Севастьян в «Запечатленном ангеле», или «конэсер»

---

[1] А. И. Фаресов, Против течений, стр. 305.

[2] Без всякого повода; ни с того ни с сего *(франц.)*.

[3] Письмо Н. Н. Страхова к Н. Я. Данилевскому от 23 сентября 1879 г. — «Русский вестник», 1901, № 1, стр. 138.

Иван Северьяныч из «Очарованного странника». Недаром все они описаны с таким пристальным вниманием и любовью. Он — кустарь-одиночка, погруженный в свое писательское ремесло и знающий все секреты словесной мозаики. Отсюда — его гордость и обида на идеологов. Поза обиженного, но гордого писателя была у него позой не столько вынужденной, сколько им самим выбранной и характерной. Ею он оборонял свое право на художество.

Н. С. ЛЕСКОВ

(К 50-летию со дня смерти)

1

Каждая литературная годовщина превращается у нас сейчас из обыкновенного «юбилея» в повод для пересмотра старых суждений, оценок и схем. Это естественно и необходимо: в наши дни такой пересмотр является выражением жизненной потребности — особенно когда дело касается фактов сложных, еще не получивших прочной оценки, еще не изученных. Именно в таком положении находится вопрос об историческом смысле и значении творчества Лескова. Долгие и страстные споры вокруг него давно отошли в прошлое, но от этого самый вопрос не стал яснее. Между тем Лесков заслуживает сейчас особенно пристального внимания.

В 1891 году критик М. А. Протопопов написал о Лескове статью под заглавием «Больной талант». Не избалованный отзывами критики, Лесков поблагодарил автора за общий тон его статьи, но решительно возражал против ее заглавия и основных положений: «Критике Вашей... недостает *историчности*. Говоря об авторе... Вы забыли его время и то, что он есть дитя своего времени... Я бы, писавши о себе, назвал статью не *«больной талант»*, а *„трудный рост“*»[1]. Слова Лескова верны по отношению не только к статье Протопопова, но и ко всей старой литературе о нем: ей всегда недоставало того, что Лесков называет «историчностью». Она, в сущности, растерялась перед фактом появления этого «эксцентричного», «чрезмерного»[2] писателя, рассказывавшего о причудах и странностях русской жизни, явно нарушавшего

Статья впервые опубликована в журнале «Звезда», 1945, № 3, стр. 134—137. В рукописи дата: апрель 1945 г. — *Ред.*

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 11, Гослитиздат, М. 1958, стр. 508. В дальнейшем: Лесков, том, страница.

[2] О «чрезмерности», «отсутствии чувства меры» у Лескова писал, например, Н. К. Михайловский; см. «Литература и жизнь». — «Русское богатство», 1897, № 6, стр. 102, 106 и др. — *Ред.*

привычные для той эпохи идейные и художественные нормы.

Создалось оригинальное положение: читатели с интересом читали Лескова, ценя его как увлекательного и остроумного рассказчика, писатели часто восторгались им и даже многому у него учились (Чехов, Горький), а критики и историки литературы не знали, как с ним быть, с каким направлением его связать. Не реакционер (хотя попытки связать его с реакцией делались неоднократно) и не либерал, не народник и тем более не революционный демократ, Лесков в конце концов был обвинен (как позднее Чехов) в том, что у него нет «определенного отношения к жизни» [1], или «мировоззрения», и приговорен на этом основании к быстрому зачислению в ряды так называемых второстепенных писателей, с которых много не спрашивается и которым, с другой стороны, многое разрешается. Так случилось, что автор таких поражающих своим своеобразием вещей, как «Соборяне», «Запечатленный ангел», «Тупейный художник», «Очарованный странник», «Праведники», «Левша», «На краю света», «Полунощники», «Заячий ремиз», оказался писателем, не имеющим своего самостоятельного и исторически важного места. Своеобразие как раз и оказалось мотивом для обвинительного заключения.

Всему этому можно, конечно, найти свои объяснения и даже оправдания. Не легко было разобраться в сложной и противоречивой позиции Лескова, в его «трудном росте» — тем более что он не был идеологом или мыслителем, а некоторыми своими публицистическими выступлениями скорее затруднял положение, вместо того чтобы облегчать его. Но здесь-то и возникает вопрос об «историчности» — как о единственном и необходимом пути. Имеем ли мы дело с личной особенностью Лескова, свидетельствующей о «второстепенности» его дарования, или перед нами настолько крупное и органическое явление, что самая противоречивость позиции или ее своеобразие оказывается естественным и характерным порождением эпохи, как это было, например, установлено Лениным в отношении к Толстому? Вспомним, кстати, что одновременно с

---

[1] Евг. Соловьев (Андреевич), Очерки из истории русской литературы XIX века, 3-е изд., изд-во Н. П. Карбасникова, СПб. 1907, стр. 451.

романом Лескова «Некуда» (1864), легшим в основу обвинительного акта критических судей, Толстой написал гораздо более злой памфлет на «нигилистов» — комедию «Зараженное семейство». Толстому повезло: Островский забраковал это произведение — и оно не появилось в свое время ни на сцене, ни в печати. Лескова не только не удержали, но, можно сказать, даже провоцировали: редакция «Библиотеки для чтения» (П. Д. Боборыкин прежде всего) была очень заинтересована в такого рода сенсационном романе начинающего автора, а сам Лесков менее всего обладал даром осторожности и объективности.

Одним из первых на защиту Лескова встал Горький; в статье 1923 года он сказал очень верные слова, бросившие свет именно на тот вопрос об «историчности», о котором сам Лесков толковал Протопопову. Решительно объявив Лескова как художника достойным стоять рядом с великими русскими классиками, Горький прибавил тут же, что Лесков нередко превышает их «широтою охвата явлений жизни, глубиною понимания бытовых загадок ее, тонким знанием великорусского языка» [1]. И в самом деле: именно этими тремя основными чертами своего творчества Лесков выделяется среди своих современников. Без него наша литература XIX века была бы неполной прежде всего потому, что ею не было бы в достаточной мере охвачено русское захолустье с его «очарованными странниками», не были бы с достаточной полнотой раскрыты души и судьбы русских людей с их удалью, размахом, страстями и бедами. Не было бы того, что сам Лесков любил называть «жанром» (по аналогии с «жанровой» живописью), и притом «жанр» этот не был бы дан так красочно, так многообразно и так в своем роде поэтично. Ни Тургенев, ни Салтыков-Щедрин, ни Толстой, ни Достоевский не могли бы сделать это так, как сделал Лесков, хотя в работе каждого из них эта задача присутствовала как очень важная для эпохи: показать не только Россию, но и Русь. У Щедрина, например, есть ранний рассказ «Развеселое житье», в котором можно видеть своего рода литературный прообраз «Очарованного странника», но с характерным для Щедрина социальным акцентом. Иногда

[1] М. Горький, Н. С. Лесков. — Собр. соч. в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М. 1953, стр. 235.

Лесков вступал в полемику с современниками, демонстрируя свое понимание русской жизни и свой художественный метод. Так, повесть «Леди Макбет Мценского уезда», по заглавию явно связанная с «Гамлетом Щигровского уезда» Тургенева (Лесков восторгался его «Записками охотника»), написана как прямое возражение Островскому: лесковская Катерина Измайлова противопоставлена Катерине из «Грозы» — с тем чтобы показать более подлинный (с точки зрения автора), страстный и свободный от сентиментальности русский характер. Драма «Расточитель» была тоже полемикой с Островским (подтверждением служат статьи Лескова о театре), — и здесь Лесков опять хотел показать бурные страсти, размах русской натуры — своего рода романтику русского захолустного быта, полного противоречий.

Я недаром употребил слово «романтика». На фоне русской прозы 60—70-х годов Лесков выглядит писателем, сохранившим и продолжающим некоторые литературные традиции 30-х годов (Гоголя, Даля, Вельтмана) — вплоть до интереса к ритмической прозе, к сказу, к иконописи и лубку, к народному эпосу, к бесконечно развертывающейся фабуле, к анекдоту и к фантастике. В годы юности, проведенные в Киеве, он близко познакомился с украинской и польской литературой и сохранил на всю жизнь любовь к поэзии Шевченко, к произведениям польских романтиков. Он любил В. Гюго (особенно роман «Труженики моря»), хорошо знал Шелли, Лонгфелло и восторгался Лермонтовым, видя в нем «сильный и настоящий поэтический характер». Все это кажется несколько нежизненным и странным для эпохи 60—70-х годов. Однако это только кажется — и именно потому, что принцип «историчности» применялся в отношении к Лескову недостаточно.

2

Историческим рубежом, определившим всю дальнейшую судьбу и биографию Лескова, была Крымская война с начавшимся после нее общественным движением. Еще не думавший о литературной деятельности (хотя ему было уже под тридцать), Лесков именно в это время бросает казенную службу и переходит на частную — по управлению имениями. В этой должности он совершает поездки

по России и входит в подробности народного быта, нравов, промыслов, хозяйства. С 1860 года начинают появляться его первые статьи и очерки по злободневным экономическим и бытовым вопросам: о рабочем классе, о людях, ищущих коммерческих мест, о винокуренной промышленности и пр. Статьи сугубо практического характера, насыщенные огромным фактическим материалом, который обнаруживает точное и широкое знакомство автора с жизнью русской провинции, русской деревни. Отсюда, от этих бытовых статей и очерков, Лесков шагнул в литературу, в петербургские журналы — и прежде всего с тем, чтобы противопоставить всяческим журнальным теориям и направлениям жизненные факты, подлинную действительность. Он сразу вступает в спор и полемику — с позиции человека, который знает Русь вширь и вглубь, и не по книжкам, а по собственным наблюдениям и из непосредственного опыта. Таков рассказ «Овцебык», таков и крестьянский роман «Житие одной бабы», направленный против тогдашней народнической беллетристики.

Лесков вошел в литературу не из рядов той русской интеллигенции, которая предварительно прошла через общественную и идеологическую школу 40-х годов (как Тургенев, Достоевский, Салтыков-Щедрин), а сбоку или даже снизу. Это очень важное и почти решающее для исторического понимания его позиции и его «трудного роста» обстоятельство. Литература второй половины XIX века не была, да и не могла быть делом одной только «профессиональной» интеллигенции; рядом с нею должны были существовать и действовать писатели, основным пафосом которых было противопоставление себя всем «теоретикам» на основе практического знания действительности, не укладывающейся ни в какие схемы. Для таких периодов, каким были 50—60-е годы — период социального расслоения, образования партий, обострения классовой борьбы, накопления всяческих вопросов и противоречий, — это явление органическое, естественное и вовсе не обязательно реакционное по своему духу, смыслу и значению. Эти писатели, явившиеся сбоку или снизу и громко заявлявшие о своем несогласии с «интеллигентами» (Лесков употреблял это слово именно иронически) и «теоретиками», смотрели на себя как на глашатаев жизненной правды, как на миссионеров, призванных показать подлин-

вую русскую действительность. Таков был Писемский, таков был Лесков, таков был, в сущности, и Толстой — с той огромной разницей, что он пришел в литературу от поместной аристократии с характерными для нее декабристскими (по своему происхождению) традициями, а Писемский и Лесков пришли от провинциального захолустья, от дремучей крестьянской, промысловой, купеческой и бродяжной Руси.

Лесков сам ясно сознавал это свое отличие от писателей-интеллигентов, от «людей сороковых годов», то гордясь им как своим преимуществом, то иногда пеняя на него — в трудные для себя моменты. Он говорил, что не принадлежит к числу тех писателей, которые «развивались в духе известных начал» и на которых лежал «след благотворного влияния кружков Белинского, Станкевича, Кудрявцева или Грановского» — то есть тех кружков, которые сформировали русскую интеллигенцию и из которых вышла основная литература 50—60-х годов. Вместе с тем Лесков с настойчивостью и запальчивостью говорил о своем демократизме: «Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе на гостомельском выгоне... Я с народом был свой человек... Публицистических рацей о том, что народ надо изучать, я не понимал и теперь не понимаю. Народ просто надо знать, как саму свою жизнь, не штудируя ее, а живучи ею»[1]. Совершенно ясно, в какой адрес направлены эти слова, — и почти то же самое говорил Толстой, когда в 1859 году порвал с литературой и решил сделаться сельским учителем. Это была оппозиция, но вовсе не справа, а изнутри. Симптоматичны в этом смысле слова Лескова о Глебе Успенском — «одном из немногих литературных собратий наших, который не разрывает связей с жизненною правдою, не лжет и не притворствует ради угодничества так называемым направлениям»[2]. Лесков (как и Толстой) был «шестидесятником», хотя и особого толку — с уклоном в своего рода староверство. Его ссора с «теоретиками», с «новыми людьми» была в основном ссорой семейного характера, — и именно потому особенно бурной, полной с обеих сторон всяческих недоразумений,

[1] «Объяснение г. Стебницкого». — «Библиотека для чтения», 1864, № 12, стр. 6.

[2] «Интересные мужчины». — Лесков, т. 8, М. 1958, стр. 55.

преувеличений, недомолвок и обид. Это была ссора с близкими родственниками из-за разных черт исторической наследственности — ссора кровная, страстная и трудная.

Необходимо было размотать «узел русской жизни» (по выражению Толстого) [1], но разматывали его по-разному. «Староверство» Лескова и Толстого выражалось в том, что решающей для них обоих была не социально-политическая, а моральная основа. Лесков прямо говорил: «Не хорошие порядки, а хорошие люди нужны нам». Этот же вопрос будет впоследствии мучить Чехова и приведет его (как привел и Лескова) к Толстому, чтобы то преклоняться перед ним и учиться у него («Я всегда с ним в согласии, и на земле нет никого, кто мне был бы дороже его», — писал Лесков) [2], то бороться с ним и с его влиянием. Это был тот самый вопрос, над которым бился еще Гоголь. Характерно, что с тех пор рядом с усиленным развитием сатиры начались и усиленные поиски положительных начал и героев. Лесков в этом отношении был вполне «дитя своего времени»: он писал не только мрачные и злые сатиры, но и трогательные идиллии о русских «праведниках» — инженерах, мастеровых, раскольниках. Горький отметил, что «после злого романа «На ножах» литературное творчество Лескова сразу становится яркой живописью или скорее иконописью... Он как бы поставил целью себе ободрить, воодушевить Русь» [3]. Сам Лесков как-то сказал: «Сила моего таланта в положительных типах. Я дал читателю положительные типы русских людей» [4]. И в самом деле: в каждом сословии, в каждой профессии, в любом захолустном углу Лесков начинает отыскивать праведников и героев, которые, сами не подозревая этого, оказываются людьми, обладающими высоким нравственным даром. Русский человек раскрывается в основе своей как человек огромных возможностей, хотя иногда и темный, и путаный, и бездельный.

Такая постановка вопроса и такое его решение имели свою историческую и очень важную для эпохи основу —

---

[1] Письмо Л. Н. Толстого к Н. Н. Страхову по поводу романа из петровской эпохи (конец 1872 года). — Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 61, Гослитиздат, М. 1953, стр. 349.

[2] Письмо к В. Г. Черткову от 4 ноября 1887 года. — Собр. соч., т. 11, стр. 356.

[3] М. Горький, собр. соч. в 30 томах, т. 24, стр. 231.

[4] А. И. Фаресов, Против течений, стр. 381.

ту самую, которая заставила Толстого написать «Войну и мир». Основа эта определилась вслед за Крымской войной, событием, которое Лесков называл «многознаменательным для русской жизни» ударом набата.

3

Дело в том, что эпоха 50—60-х годов была эпохой обострения не только социальных, но и национально-исторических проблем — эпохой не только классовой, но и международной борьбы, борьбы государств, культур и наций. Надо помнить, что это были годы создания новых государственных объединений — Италии, Германии, годы пересмотра и перестройки всех международных отношений, годы завязывания важных исторических узлов. Крымская война была началом той борьбы, исходным историческим пунктом которой были наполеоновские войны. «Война и мир» Толстого, порожденная не только историческими запросами, но и современностью («Севастопольские рассказы»), и целиком построенная на национально-патриотических проблемах, представляет собою явление, необыкновенно характерное для 60-х годов, хотя и встреченное в среде передовой интеллигенции крайне сурово.

Вопрос о соотношении социальных проблем (по внутреннему своему смыслу интернациональных) с национально-историческими был новым и трудно разрешимым. Он естественно и неизбежно вызывал конфликты, которые приобретали иной раз очень страстный и напряженный характер. Достаточно указать на то, что даже для Герцена вопрос этот был неясен и приводил к противоречиям. Очень характерно, что в «Некуда» Лесков сделал апостолом социальной борьбы именно Райнера (его прототип — «загадочный человек» Артур Бенни[1]) — человека совершенно интернационального типа и воспитания. При изображении русской жизни Лесков уделяет все свое внимание национально-исторической теме, как главенствующей над всеми, как решающей. Горький очень верно заметил:

---

[1] «Загадочный человек» — заглавие книги Лескова об А. Бенни (1870), в которой весьма тенденциозно изображен революционный подъем начала 1860-х годов и многие деятели того времени. — *Ред.*

«Он писал не о мужике, не о нигилисте, не о помещике, а всегда о русском человеке, о человеке данной страны» [1].

Диапазон национальной темы у Лескова огромен: его творчество охватывает не только самые разнообразные классы, профессии и бытовые состояния, но и самые разные области России с населяющими их народами: север («На краю света»), Украина, Башкирия, Каспийские степи, Сибирь, Прибалтика. Тема эта дается у Лескова не как пейзаж и не как «нравы», а как материал для решения нравственных и национально-исторических проблем, для решения вопроса о судьбах России и ее народов. В связи с этим особую остроту приобретает у Лескова вопрос о немцах, начиная с романа «Островитяне» и кончая такими повестями, как «Колыванский муж» и «Железная воля». Последняя вещь (не включенная Лесковым в собрание его сочинений) [2], написанная вскоре после франко-прусской войны и отражающая тревогу за будущее России, описывает с необыкновенной силой сарказма немца-инженера — отпрыска бисмарковской Германии, обладающего тупой, но «железной» волей, — в его столкновении с русским провинциальным людом. Эта тревога за будущее, принимающая иногда характер предчувствия грядущих войн и больших событий, сказывается во многих вещах Лескова. Особенно любопытен в этом отношении финал «Очарованного странника» (1873), где монах-черноризец и черноземный богатырь Иван Северьяныч Флягин вдруг начинает пророчествовать о войне и говорит, что ему «за народ очень помереть хочется». На вопрос слушателей — «Как же вы: в клобуке и в рясе пойдете воевать?» — он отвечает: «Нет-с; я тогда клобучок сниму, а амуничку надену». И весь этот своего рода сказочный эпос русской жизни (недаром первоначальное его заглавие было «Черноземный Телемак») заканчивается многозначительными словами автора о том, что «провещания его

---

[1] М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 276.

[2] Надо, кстати, указать на то, что Лесков не только мало изучен, но даже еще не издан. Изданное «Нивой» в 1903 году так называемое полное собрание его сочинений содержит вряд ли больше одной пятой того, что было самим Лесковым напечатано в разных журналах и газетах. (В 1956—1958 годах Гослитиздат выпустил собрание сочинений Лескова в 11 томах, одним из редакторов которого был Б. М. Эйхенбаум. — *Ред.)*

⟨Флягина⟩ остаются до времени в руке сокрывающего судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающего их младенцам». Характерен финал и другого лесковского эпоса — «Левши». Перед смертью он просил передать государю, что у англичан ружья кирпичом не чистят: «Пусть, чтобы и у нас не чистили, а то, храни бог войны, они стрелять не годятся». Государю так и не сказали об этом, — рассказчик от себя прибавляет: «А доведи они левшины слова в свое время до государя — в Крыму на войне с неприятелем совсем бы другой оборот был».

Историком Лесков не был и общими вопросами исторической науки (как, например, Толстой в «Войне и мире») не интересовался, но историческим материалом (преимущественно бытовым) был очень занят и о нем часто и много писал, поскольку этот материал теснейшим образом соприкасался с национально-государственными вопросами. В предисловии к «Печерским антикам» (где набросана бытовая история Киева) он говорит: «Я вообще и не знаток истории. Я высоко ценю и люблю эту науку, но служить ей могу только с одной стороны, обозначенной где-то покойным С. М. Соловьевым, т. е. со стороны самой легкой и поверхностной, со стороны изображения каких-нибудь неважных людей, которые, однако, самою своею жизнью, до известной степени, выражают историю своего времени» [1]. Это не так уж далеко от толстовского «дифференциала истории» (в «Войне и мире») — от утверждения, что историю делают массы, что она возникает из насущных потребностей и произволов обыкновенных людей. И в самом деле: люди Лескова — это не отдельно взятые типы или характеры, а создатели русской жизни и истории. Именно поэтому Лесков с такой страстью и энергией «перебирает людишек», чтобы найти среди них опору для будущего.

Так появляются его разнообразные «праведники», удальцы и герои, так приходит он к сочетанию лубка с иконописью («Левша» и «Запечатленный ангел»).

На этой напряженной национально-исторической основе возникает и необыкновенный язык Лескова, раскрывающий своеобразие, размах, удаль, артистизм и остроумие русского народа. В этом языке сплетаются древние

[1] Лесков, т. 7, стр. 522.

церковнославянские обороты и речения с речениями профессиональными, бытовыми, сословными и прочими.

Необыкновенная пестрота, многосложность и многообразие этого языка как бы отражают национальную и историческую сложность русской жизни, имеющую, однако, свой крепкий корень, свое единство.

Лесков посвятил себя изучению и изображению именно национальных черт русского народа как основного начала исторической жизни и судьбы. В этом была главная задача, достаточно обоснованная его эпохой. При осуществлении этой задачи он прошел через много трудностей, ошибок, заблуждений и противоречий («трудный рост»), но от этого творчество его не теряет своей художественной убедительности и своего важного исторического значения.

В 1923 году Горький говорил, что к этому «одинокому и непонятому почти до конца дней» писателю только теперь начинают относиться более внимательно: «Как раз вовремя, ибо нам снова необходимо крепко подумать о русском народе, вернуться к задаче познания духа его»[1].

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 24, стр. 235.

О ЧЕХОВЕ

1

Восьмидесятые годы казались и должны были казаться современникам эпохой литературного оскудения и упадка. В самом деле: умер Тургенев, умер Достоевский, умер Островский, умирал Салтыков-Щедрин. Уходило из жизни могучее поколение, выступившее еще в 40-х годах, а достойной смены ему не было. Молодые писатели-разночинцы один за другим погибали в непосильной борьбе за труд: Помяловский, Решетников, Левитов, Слепцов, Гаршин. Самый большой из этих «шестидесятников», Глеб Успенский, тоже был на пороге гибели. Один Лев Толстой был жив и «делал за всех», по выражению Чехова; [1] но его одинокий, уже надрывный, старческий голос усиливал ощущение образовавшейся пустоты.

Могло казаться, что силы русской литературы уже исчерпаны. Наступил промежуток, который кое-как заполнялся всякими юмористическими «осколками» да произведениями неунывавшего Боборыкина, писавшего, по его собственным словам, «быстро и хорошо».

Положение было, однако, не столь безнадежным, как казалось. История имела свой план и свои резервы. Литература — дело народное, а народ был жив и хотел жить дальше. Кризис переживала не русская литература, а народническая интеллигенция. Нужна была новая литература, свободная от народнических иллюзий и от многих уже изжитых традиций, — и она явилась.

У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы,

---

Статья впервые опубликована в журнале «Звезда», 1944, № 5—6, стр. 75—79. Дата в рукописи: 24 июля 1944 г. (по возвращении из Саратова). — *Ред.*

[1] А. П. Чехов, Письмо к М. О. Меньшикову от 28 января 1900 года. — Полн. собр. соч. и писем, т. 18, Гослитиздат, М. 1949, стр. 313. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

существовала и другая литература, развивавшаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией — с миром, который многие писатели обходили. Она ничего явно не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни — о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. Здесь не было ни Рудиных, ни Базаровых, ни Раскольниковых, ни Рахметовых. Здесь не было даже резко поставленных общественных вопросов. Эта литература казалась лишенной определенного направления, высоких идей и «устоев». За это ее нередко осуждали и даже третировали, отводя ей «второстепенное» место. Она пробовала иной раз выступать с самозащитой, но без успеха. Между тем у этой литературы были свои несомненные органические права на существование и развитие. Россию надо было показывать не только вглубь, но и вширь, со всеми особенностями ее национальной жизни, ее быта и природы. Надо было не только решать вопросы, но и собирать материал для правильной их постановки; надо было изучать Россию всесторонне, во всем ее своеобразии, во всех вариантах ее сословного, профессионального и умственного бытия. Эта «второстепенная» литература была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них. Недаром он постоянно восхищался Писемским, а Лескова называл своим любимым писателем.

Чехов пришел в литературу со стороны — не из рядов большой интеллигенции, не из той среды, откуда современники ждали появления нового писателя. Он долго не имел даже никаких связей с этой средой, как будто мало ею интересуясь. Характерно, что и впоследствии он отзывался о русской интеллигенции своего времени недружелюбно и раздражительно, упрекая ее и в безделье, и в апатии, и в невежестве, и в болтовне. В первые годы он довольствовался мелкими юмористическими журналами. Литература была для него сначала чем-то вроде второй профессии: он занят был больше медициной и даже больше уважал ее — как настоящее, серьезное и несомненно полезное дело. Он писал свои первые рассказы, сцены и фельетоны легко, весело и небрежно, как будто и не собираясь входить в большую литературу.

Легкость эта не была, однако, плодом просто писательского легкомыслия или цинизма. Природа этой легкости иная: Чехов открыл целую обширную область жизни, не использованную литературой, — область житейских мелочей и случаев, на первый взгляд незначительных и только смешных или странных, а на самом деле характерных и достойных пристального внимания. Оказалось, что литература глядит из каждого окна, из каждой щели, — надо только поспевать, чтобы заносить этот колоссальный материал наблюдений в записную книжку. Сюжеты рождались на каждом шагу. Это еще не была большая литература, но это был уже спор с ней и с ее традициями. Недаром многое среди первых шуток и пустяков Антоши Чехонте имело явно пародийный характер: высмеивалась не только жизнь с ее сумбуром и неурядицей, — высмеивалась и традиция высоких литературных героев, загадочных натур, сложных страстей, трагических вопросов.

Короленко вспоминает, как Чехов говорил ему: «Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот. — Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал: — Хотите, — завтра будет рассказ... Заглавие „Пепельница“» [1]. Это была своего рода полемика: Чехов демонстративно вводил в литературу «первые попавшиеся на глаза» мелочи жизни, которые казались прежде стоящими вне литературы. Он осмысливал этот ввод пока только шуткой, смехом, за которым не чувствовалось ни злобы, ни скорби, ни негодования, а иногда разве только недоумение: как странно, как неуютно и несообразно живут люди!

2

После Тургенева, Достоевского, Толстого, Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского рассказы Чехова показались многим критикам выражением общественного равнодушия и безучастия. Заговорили о «случайности» чеховских тем, о безразличном наборе фактов и происшествий, об отсутствии миросозерцания. Удивлялись, что Чехов только

---

[1] В. Г. Короленко, Антон Павлович Чехов. — Собр. соч., т. 8, Гослитиздат, М. 1955, стр. 85.

рассказывает о всяких мелочах, а ничего не объясняет. «Уж будто бы вся Россия до того опорожнилась, — удивлялся, например, Шелгунов, — что для мыслящего человека в ней нет ничего, что хотелось бы ему понять и объяснить?»[1]

Это было, конечно, глубоким заблуждением. То, что казалось «случайным набором фактов», было на самом деле осуществлением одного из основных принципов художественной работы Чехова — стремлением охватить всю русскую жизнь в разных ее проявлениях, а не описывать избранные сферы, как это делалось обычно до него. Чеховский охват русской жизни поразителен; в этом отношении, как и во многих других, его нельзя сравнивать ни с кем (частично разве только с Лесковым). Нет профессии, нет сословия, нет уголка русской жизни, в которые бы не заглянул Чехов. Он ставил себе задачу дать картину всей России, потому что думал о ней и любил ее в целом. Почтовый чиновник, уездный фельдшер, дьячок были ему так же нужны, как инженер, профессор или художник. Ему важно было понять соотношение всего того, из чего состояла русская жизнь, — понять самую суть ее национального характера и ее возможностей. Недаром он собирался использовать форму «Мертвых душ»: поставить своего рассказчика в положение Чичикова, разъезжающего по России. В некоторых вещах («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви») остались следы такого замысла. Чехов упрекал Короленко в том, что тот «специализируется», «не расстается со своими арестантами» (*14,* 32, письмо к А. Н. Плещееву от 5 февраля 1888 года), а о себе говорил: «В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды» (*14,* 209, письмо к А. С. Суворину от 27 октября 1888 года). Если собрать вместе всех изображенных Чеховым людей, получится действительно чуть ли не армия.

Современники не понимали, что Чехов писал о мелочах жизни совсем не потому, что не видел или не хотел видеть ничего крупного. Дело было совсем в другом: чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым — те самые противоречия,

---

[1] Н. В. Шелгунов, Очерки русской жизни. — «Русская мысль», 1888, № 7, стр. 112.

над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни. Ведь именно в итоге этих противоречий и возникло «толстовство», столь сомнительное для самого Толстого. Характерно, что на время и Чехов подчинился влиянию этого учения (рассказы «Нищий», «Хорошие люди» и особенно «Встреча» 1887 года): иначе и быть не могло, поскольку проблема нравственного самосознания стояла в центре его наблюдений и работы. Но прошло несколько лет — и Чехов сам заявил: «Толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно... Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями... Для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел от меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» (*16*, 132—133, письмо к А. С. Суворину от 27 марта 1894 года). В рассказе «Крыжовник» Чехов прямо и резко возражает Толстому: «Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Именно сознание того, что человек создан для больших дел, для большого труда заставило Чехова вмешаться в обыденную, мелочную сторону жизни — не с тем, чтобы прямо обличать или негодовать, а с тем, чтобы показать, как эта жизнь несообразна с заложенными в этих людях возможностями. Он взывал к разуму, к воле — то смехом, то грустью. Он видел, что люди сами тяготятся этой неурядицей, этой «путаницей мелочей», этой житейской «тиной». В русском человеке он наблюдал и глубокий ум, и широкий размах, и любовь к свободе, и тонкость чувств, и обостренную совесть — все данные для того, чтобы сделать жизнь значительной. Вот именно поэтому он с таким усердием и с такой страстностью показывал русскому читателю всю Россию — и в ее стремлениях, мечтах, порывах и подвигах, и в ее падениях, в безделье, скуке. Особенно важно то, что чеховские люди сами чувствуют этот «трагизм мелочей» [1], сами говорят о «логической несооб-

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 5, Гослитиздат, М. 1950, стр. 428. (В дальнейшем: Горький, том, страница.)

разности», о «недоразумениях» («Случай из практики»). Они — как больные, одержимые недугом и мечтающие о здоровье, но бессильные справиться с болезнью.

В статье о Чехове, направленной против тогдашней критики (1900), Горький сказал замечательные слова: «У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание, — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению, — быть может, потому, что высока, — но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них». Эти слова можно отнести не только к Чехову, но и ко всякому большому художнику, в том числе и к самому Горькому. Но в отношении к Чехову они имеют сугубое значение — как потому, что сказаны Горьким, так и потому, что Чехова долго упрекали в отсутствии «миросозерцания». Горький в той же статье определяет миросозерцание как «*личное* представление человека о мире и о своей роли в нем». Оно в этом смысле, как личное, ни для кого не обязательно и не может быть единственным источником для творчества. Художественное творчество рождается из сознания сложности жизни, ее противоречий, недостаточности и неполноты ее постижения, из стремления воздействовать на действительность, изменить ее. Только при этом условии творчество писателя может приобрести необходимые для литературы черты общеобязательности, убедительности и подлинной правдивости — черты, роднящие ее с наукой. Это и находил Горький у Чехова: «Он не говорит нового, но то, что́ он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо верно» [1].

3

Чехов был врачом — и недаром именно врач пришел в литературу 80-х годов. Медицина была дорога ему как правильный метод познания человека и общества, как научная опора для художественного наблюдения и раз-

---

[1] Горький, По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге». — Т. 23, стр. 316.

работки материала. Писателю, серьезно думающему над жизнью, нужна такая *научная опора* — именно чтобы не впасть в субъективизм, не поддаться личным представлениям, не утерять чувства целого, не выйти из *круга* жизни. Для Пушкина такой опорой была история, для Толстого — педагогика. Чехов сам говорил: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач». И дальше в том же письме (к Г. Россолимо, 1899): «Знакомство с естественными науками, научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соображаться с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе... К беллетристам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу, и к тем, которые до всего доходят своим умом, не хотел бы принадлежать» (*18*, 243—244). Чехов хвалил П. Бурже за то, что «он так полно знаком с методом естественных наук... как будто хорошо учился на естественном или медицинском факультете» (*14*, 359, письмо к Суворину от 7 мая 1889 года). Он говорил: «В Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник» (*14*, 368, письмо к Суворину от 15 мая 1889 года). В этом интересе к естественным наукам и именно к их *методу* сказалась идейная связь Чехова с 60-ми годами («святым временем»), как он выразился однажды) и с материализмом.

Медицина начинает с вопроса о диагнозе и кончает вопросом о лечении; так и Чехов, начав с диагноза, потом перешел к лечению. Сначала он решительно и много раз утверждал, что от художника можно и нужно требовать не решения вопросов (на это есть другие специалисты), а только *«правильной постановки»* их, то есть диагноза. Он говорил: «В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос; но они вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно» (*14*, 208, письмо к Суворину от 27 октября 1888 года). Он мог бы сослаться еще на Лермонтова, который в предисловии к «Герою нашего времени» (как бы предвидя в будущем появление Чехова) определил свою позицию в медицинских терминах: «Будет и того, что болезнь

указана, а как ее излечить — это уж бог знает!». После Лермонтова этот вопрос стал основным для русской литературы; он закончился отказом Толстого от художества и «толстовством».

Что разумел Чехов под *правильной* постановкой вопроса? То самое, чего он добивался в своем творчестве: преодоления противоречий между социальным и личным, между большим и малым. У Толстого до конца его дней «настоящая жизнь» (как он говорил еще в «Войне и мире»), то есть жизнь личная, противопоставлялась жизни исторической; у Чехова это противоречие снято. «Правильная постановка вопроса» состояла для него именно в том, что в каждом, хотя бы самом интимном и незначительном случае раскрывалась жизнь России в ее целом, слышалась острая социально-историческая тема. Он никогда не дает советов, указаний или объяснений, но зато дает почувствовать неблагополучие русской жизни со всей силой. Он убеждает читателя в этом неблагополучии на мелочах, но именно поэтому картина всеобщего неблагополучия становится тем более разительной.

Чехов застал Россию накануне исторического кризиса; но именно поэтому он понимал, что вопрос о ее лечении необычайно сложен и что одной литературе он не под силу. Он занялся самым очередным и необходимым — постановкой диагноза. Гениальность его диагнозов заключалась не только в их точности, яркости и убедительности, но и в том, что он ставил их на основе самых незаметных, маленьких признаков. Он открывал следы и последствия болезни в мелочах быта и поведения, в походке и интонации — там, где иной глаз нашел бы все совершенно благополучным или не заслуживающим внимания.

Конечно, за художественным методом Чехова скрывается недоверие к социально-политическим теориям и рецептам его времени. Именно поэтому он как художник избегал открытой, подчеркнутой, лобовой тенденциозности в своих вещах и не любил ее в чужих. Он находил, например, что Короленко «немножко консервативен» и «мыслит как 45-летний журналист» (*14*, 380, письмо к А. Н. Плещееву от 26 июня 1889 года) — именно потому, что он слишком и прямо тенденциозен. Для 80-х годов, зараженных либеральными и народническими тенденциями, эта

позиция была, конечно, прогрессивной и очень нужной. Именно она давала возможность Чехову преодолеть целый ряд изжитых традиций и вывести русскую литературу на новый путь.

4

Всегда скромный в оценках собственного творчества, Чехов тем не менее сознавал себя новатором. «Все мною написанное, — говорил он, — забудется через 5—10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга» (*14,* 201, письмо к А. С. Лазареву-Грузинскому от 20 октября 1888 года). Эту новизну проложенных Чеховым путей сразу заметил Толстой. Из всех молодых писателей именно и только в Чехове он увидел серьезного соперника — писателя, который делал что-то безусловно новое и безусловно важное. «Чехов несравненный художник, — говорил он, — да, да, именно: несравненный... Художник жизни... Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде... И Чехова, как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мною. У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов» [1].

Дело не только в том, что Чехов ввел в русскую литературу короткий рассказ, а в том, что эта краткость была принципиальной и противостояла традиционным жанрам романа и повести, как новый и более совершенный метод изображения действительности. Именно поэтому все, написанное до Чехова, стало казаться несколько старомодным — не по темам или сюжетам, а по методу. Сам Чехов говорил: «Странное дело, у меня теперь мания на все короткое. Что я ни читаю — свое и чужое, все представляется мне недостаточно кратким» (*14*, 303, письмо к А. С. Суворину от 6 февраля 1889 года). Или: «Умею коротко говорить о длинных предметах» (*14*, 239, письмо к Е. М. Линтваревой от 23 ноября 1888 года). Замечательно при этом, что рассказы Чехова совсем не похожи на то,

[1] П. Сергеенко, Толстой и его современники, изд-во В. М. Саблина, М. 1911, стр. 226, 228.

что́ принято называ́ть новеллами; это скорее сцены, в которых гораздо важнее разговор персонажей или их мысли, чем сюжет. Часто в этих рассказах ничего особенного не происходит: заболел человек сыпным тифом, а потом выздоровел («Тиф»); сидит мельник на пороге и ругается с монахами, а потом приходит к нему мать и просит денег для другого сына («На мельнице»); Ванька Жуков пишет жалобное письмо, которое посылает «на деревню дедушке» («Ванька»). Вместо сюжета Чехову достаточно было просто положения, характеризующего нравы или человека. Он говорил Куприну: «Зачем это писать, что кто-то сел на подводную лодку и поехал к северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда, и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все» [1]. Видя, как Чехов вычеркивал все лишнее, добиваясь предельной краткости, друзья его говорили: «У него надо отнимать рукописи, иначе он оставит в своем рассказе только то, что они были молоды, влюбились, а потом женились и были несчастны». Чехов отвечал на это: «Послушайте же, но ведь так оно и есть на самом деле».

Важна еще другая черта чеховского метода, тоже новая в литературе. Чехов до предела сжимал авторский текст, доводя его иногда до значения сценических ремарок. Его персонажи говорят иной раз очень много, он сам — очень мало. Тема и положение раскрываются у него обычно не автором, а самими действующими (часто именно не действующими, а только разговаривающими) лицами. Автор как бы отходит в сторону, предоставляя своим персонажам говорить и делать то самое, что они привыкли и считают нужным. Чехов утверждал: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев» (*13*, 215, письмо к Ал. П. Чехову от 10 мая 1886 года). «Надо писать, чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их по-

---

[1] А. И. Куприн, Памяти Чехова. — Сб. «О Чехове... Воспоминания и статьи», М. 1910, стр. 124.

ступков понял, в чем дело»[1]. Это как будто легкое смещение традиции имело на самом деле значение переворота и оказало сильнейшее влияние не только на русскую, но и на мировую литературу. Освободившись от авторского вмешательства, люди стали разговорчивее и откровеннее, а читатель получил возможность подойти к ним ближе и понять их глубже. Вот тут-то и обнаружилось значение мелочей и пустяков: они получили новый и иногда сложный лирический смысл.

Совершенно естественно, что от рассказов Чехов перешел не к романам (как многие ожидали и как он сам часто мечтал), а к пьесам, к театру. Вся система Чехова была построена на лирике — на смехе и грусти; эпическое начало никак не соответствовало его методу. Этот глубочайший лиризм обнаружился именно тогда, когда чеховские персонажи вышли на сцену и заговорили перед зрительным залом о тех же «мелочах». Театр Чехова стали называть театром настроения. Обнаружилось то, чего долго не замечали в рассказах: авторская лирика таилась в подтексте, в «подводном течении». В разговорах персонажей открылся второй смысл, придающий самым обыденным, будничным словам важный жизненный смысл. Так получилось, что человеческая жизнь полностью вошла в литературу. Чехов преодолел иерархию предметов, преодолел различие между «прозой жизни» и ее «поэзией», стал, по слову Толстого, истинным и несравненным «художником жизни».

5

Чехов вовсе не был тем унылым, мягким мечтателем, каким критика обычно изображала его. Это был человек с высокими требованиями к жизни, человек труда и героики, человек большого размаха, большой бодрости и большой силы воли. Недаром он с таким пафосом писал о путешественнике Н. М. Пржевальском и подобных ему людях («Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно», — писал он Е. М. Линтваревой — *14*, 211). «Их личности — это живые документы, указывающие обществу, что, кроме людей, ведущих спор об оптимизме и пессимиз-

---

[1] С. Щукин, Из воспоминаний о Чехове. — «Русская мысль», 1911, № 10, стр. 44.

ме, пишущих от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешевые диссертации, развратничающих во имя отрицания жизни и лгущих ради куска хлеба, что, кроме скептиков, мистиков, психопатов, иезуитов, философов, либералов и консерваторов есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно сознанной цели» (*7*,477, заметка в связи со смертью Пржевальского). Сколько здесь желчи и презрения — и сколько вместе с тем благородства и уважения к жизни! Это написано в 1888 году, а в 1890 году Чехов бежал от этих скептиков, мистиков и философов на край света, на остров Сахалин — замечательный поступок, бросающий неожиданный свет на всю его жизнь и работу. Перед поездкой он писал Суворину: «Не дальше как 25—30 лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека, а нам это не нужно, мы не знаем, что́ это за люди, и только сидим в четырех стенах и жалуемся, что бог дурно создал человека» (*15*, 29).

Горький был прав, когда наперекор присяжным критикам писал: «Каждый новый рассказ Чехова все усиливал одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни». И цитировал слова из рассказа «В овраге»: «Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!»[1]. Даже в Сибири, на берегу Енисея, Чехов вглядывается в будущее — и видит: «На Волге человек начал удалью, а кончил стоном, который зовется песнью; яркие золотые надежды сменились у него немочью, которую принято называть русским пессимизмом; на Енисее же жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась... Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!» (*10*, 368—369, «Из Сибири»).

Да, Чехов был совсем не таким, каким изображали его «скептики, мистики и философы» или люди, писавшие «неважные повести» и «дешевые диссертации». Вот его верный портрет, нарисованный тем же Горьким: «В его серых грустных глазах почти всегда искрилась тонкая насмешка, но порою эти глаза становились холодны, остры и жестки; в такие минуты его гибкий, задушевный голос звучал твер-

---

[1] **Горький**, т. 23, стр. 317.

же, и тогда — мне казалось, что этот скромный, мягкий человек, если он найдет нужным, может встать против враждебной ему силы крепко, твердо и не уступит ей»[1].

Это сказывалось и в творчестве. С годами художественные диагнозы Чехова уточнялись и углублялись. Болезнь русской жизни приобретала под его пером все более резкие и яркие очертания. И чем яснее становилась самому Чехову эта болезнь, тем чаще и определеннее стали говорить о ней его герои. От диагнозов Чехов стал переходить к вопросам лечения. С особенной силой это выступило в рассказе «Крыжовник» (1898) — там, где ветеринарный врач Иван Иваныч рассказывает о поездке в имение брата: «Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти... Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские вопросы волнуют его слегка, как ветер осину, — и все обстоит благополучно... Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений?».

Важно что все это говорит не сам Чехов, а его герой — обыкновенный провинциальный ветеринарный врач. Чехов никогда не сочинял — он услыхал эти слова в жизни и обрадовался им, потому что сам он и был этим *человеком с молоточком.* Он стучал в самое сердце России — и достучался.

Чехов умер накануне революции 1905 года. Явились люди уже не с молоточками, а с рабочими молотами. На вопрос Чехова: «Во имя чего ждать?» — они ответили: «Больше ждать не будем».

---

[1] Горький, т. 5, стр. 425—426.

Прошло еще сорок лет. Чеховская Россия отошла в прошлое. Между Чеховым и нами легла эпоха войн и революций. И можно было думать, что теперь оправдаются его слова: «Все, мною написанное, забудется». На самом деле случилось иначе: его герои отошли, но сам он, как человек и писатель, стал ближе и дороже, чем был. Мы поняли и его смех и его грусть, мы почувствовали его веру в Россию и ее будущее, его жажду подвигов и труда, его мечту о «полной, умной и смелой жизни» и его уверенность в том, что эта жизнь наступит даже в Сибири. Новая, выздоровевшая и окрепшая Россия находит в творчестве Чехова моральную опору для дальнейшей борьбы.

ЧЕРТЫ ЛЕТОПИСНОГО СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

В науке важны не только решения вопросов — важна и их постановка. Решения далеко не всегда бывают окончательными и безошибочными (даже в математике), между тем как иная постановка вопроса приводит к новым и нужным наблюдениям.

Исторические истины добываются с не меньшим напряжёнием сил, чем истины природы.

В работе И. П. Еремина о «Повести временных лет» (1947) был заново поставлен вопрос о принципах и методах изучения древней летописи. Книга кончалась утверждением, что летописное повествование представляет собой *систему* исторического и художественного мышления и что «рецидивы» летописного стиля можно проследить в литературе нового времени[1].

Попробуем проверить вторую часть этого интересного и принципиально важного утверждения.

Война 1812 года, как известно, вызвала широкий интерес к русской истории. Ответом на него была «История государства российского» Н. М. Карамзина, построенная на летописном материале. Пушкин увидел в этом труде отражение самого духа летописи и назвал Н. М. Карамзина «последним летописцем»: «Нравственные его размышления своею иноческою простотою дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи»[2]. Однако здесь же сказано, что Карамзин употреблял эти размышления лишь как *краски,* не полагая в них «никакой существенной важности». В этих словах

Статья впервые опубликована в Трудах отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР, т. 14, изд-во АН СССР, М. — Л. 1958, стр. 545—550. В рукописи дата: февраль 1957 года. — *Ред.*

[1] И. П. Еремин, «Повесть временных лет», изд-во ЛГУ, 1946, стр. 92.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7, изд-во АН СССР, М.—Л. 1949, стр. 136, 138. В дальнейшем: Пушкин, том, страница.

скрыта полемика с Карамзиным: Пушкин придавал летописным «апофегмам» более важное значение. Это и отразилось в «Борисе Годунове».

В работе над трагедией Пушкин, по его собственным словам, шел путем изучения Шекспира, Карамзина и «старых наших летописей». При этом в летописях он увидел не только хронику происшествий и стилистические «краски», но и особый «образ мыслей» или «характер». Воплощением этого «характера» и явился в трагедии Пимен «Характер Пимена не есть мое изобретение, — писал Пушкин издателю «Московского вестника». — В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях». Среди этих черт главные: отсутствие всякой «суетности», всякого мелкого «пристрастия», совершенное «простодушие» — «нечто младенческое и вместе мудрое». К этому Пушкин прибавил весьма многозначительные слова: «Мне казалось, что сей характер всё вместе нов и знаком для русского сердца»[1].

Речь идет здесь, конечно, не о личном характере летописца, не о его индивидуальной психологии (так называемого «психологизма» в литературе тогда еще и не было), а об исторически сложившемся русском национальном характере. На протяжении веков характер этот, разумеется, меняется, но основные, исконные его черты сохранились. Именно поэтому Пушкин считал образ Пимена вместе и новым (потому что в таком нетронутом виде он был возможен только в далеком прошлом) и знакомым (поскольку многое в нем, и притом самое важное, осталось неизменным). На языке историка это значит, что образ или «характер» пушкинского Пимена представляет собой «рецидив» летописного образа мыслей.

Отметим, что в споре с Н. Полевым (как автором «Истории русского народа») Пушкин решительно восстал против философско-исторической системы Гизо — против формулы *«иначе нельзя было быть»,* при которой историк отклоняет «все отдаленное, все постороннее, *случайное»,* чтобы превратить картину исторического развития в сплошную закономерность. «Коли было бы это правда, — возражает Пушкин, — то историк был бы астрономом и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные.

[1] Пушкин, т. 7, стр. 74.

Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения»[1]. Эта установка на роль «случая» (и тем самым на «провидение») является возражением против новой исторической науки с ее поисками причинно-следственных связей и закономерностей. Но если это так, то надо сказать, что, рисуя Пимена, Пушкин не только «угадал» летописный образ мыслей (как он говорит в наброске предисловия к «Борису Годунову»), но отчасти и проникся им. Историк имел бы право снова сказать, что в полемике Пушкина с Гизо виден «рецидив» летописного мышления.

Замечательно, что одновременно с работой Пушкина над «Борисом Годуновым» Грибоедов задумал поэму о 1812 годе с явным намерением придать ей характер народно-героической эпопеи. Одна из начальных сцен этой поэмы должна была происходить в Архангельском соборе и носить характер исторической мистерии: в ответ на трубный глас архангела появляются тени Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра — «из разных стихий сложенные и с познанием всего, от начала века доднесь, как будто во всех делах после их смерти были участниками»[2]. Грибоедов в это время был не только занят чтением летописи (см. его заметки в разделе Desiderata»)[3], но весь проникнут ее духом, ее образами. Вот он пишет В. Ф. Одоевскому (10 июня 1825 года): «Сам я в древнем Киеве; надышался здешним воздухом и скоро еду далее. Здесь я пожил с умершими: Владимиры и

---

[1] Пушкин, т. 7, стр. 147.

[2] Традиционное отнесение этого замысла к драматическому жанру очень сомнительно. Такое понимание держится, в сущности, только на словах: «М* с первого стиха до последнего на сцене»; однако слово «сцена» не так уж обязательно связано с драмой — оно может относиться и к поэме. С другой стороны, как могут быть представлены в драматической форме такие элементы грибоедовского плана, как «*История* начала войны», «*Очертание* его характера», «Картина взятия Москвы»? Как могли быть показаны в театре «сцены зверского распутства, святотатства и всех пороков»? (А. С. Грибоедов, Соч., Гослитиздат, М. — Л. 1959, стр. 317—318. Курсив мой. — *Б Э.)*.

[3] Там же, стр. 453—461. Desiderata — пожелания *(лат.)*.

Изяславы совершенно овладели моим воображением; за ними едва вскользь заметил я настоящее поколение»[1]. Вот он записывает под Севастополем: «№3. Воспоминание о великом князе Владимире». Замечательно: не мысль, не думы, а — *воспоминание!* И дальше — запись под Херсонесом: «Не здесь ли Владимир построил церковь? («Корсуняне подкопавше степу градскую крадяху сыплемую персть и ношаху себе в град, сыплюще посреде града и воины Владимировы присыпаху более». Нестор.) — Может, великий князь стоял на том самом месте, где я теперь, между Песочной и Стрелецкой бухты»[2].

Эти рецидивы летописного образа мыслей и стиля были не случайны: они возникли в трудные, грозные для страны и народа годы, когда роль «случая» казалась всесильной, а попытки понять или хотя бы «угадать» ход истории терпели неудачу. Понятно, что в такие моменты литература — и именно передовая, не потерявшая связи с народной жизнью и историей, — тянется к эпосу и находит его в фольклоре и в летописи[3]. Пушкин задумал трагедию о «Смутном времени» накануне новых смут, когда народ, недавно добившийся победы над страшным врагом, был опять унижен и придавлен царским самовластьем. И силою вещей получилось так, что трагедия по своей структуре и «образу мыслей» оказалась ближе к эпосу, чем к драме, — чем-то вроде драматизированной эпопеи с Пименом в роли летописца-повествователя: действие трагедии оказывается прямым продолжением записанного Пименом «последнего сказанья» (или, по черновому тексту, — «ужасного преданья») об убиении царевича Димитрия

Тридцатые и сороковые годы не внесли ничего значительного или нового в русскую историографию и историческую «словесность»: это были годы развития не столько исторического, сколько философского мышления. Русская историческая наука как бы замерла на Карамзине. Картина стала меняться к концу 40-х годов: из полемики

---

[1] А. С. Грибоедов, Соч., стр. 563—564.

[2] Там же, стр. 435, 437.

[3] А. С. Пушкин писал о петровском времени: «В общем презрении ко всему старому, народному, была включена и народная поэзия, столь живо проявившаяся в грустных песнях, в сказках... и в летописях» (т. 7, стр. 649).

западников со славянофилами, отражавшей назревшие социальные и политические потребности эпохи, возникла новая научная историография, которую возглавил С. М. Соловьев: в 1851 году вышел первый том его «Истории России с древнейших времен». Это была грандиозная по объему (29 томов) попытка понять и истолковать весь процесс образования и развития русского государства как процесс последовательный и закономерный — как разумное развитие государственного начала.

Между тем к середине 50-х годов, после тридцатилетнего трагического затишья, Россия вступила в новую полосу бурь и потрясений. Крымская война сразу обнаружила крайнюю степень морального разложения правящих классов и материальную отсталость, до которой дошла страна за время николаевского царствования. У солдат не было ни достаточного вооружения, ни достаточной одежды и питания, ни уверенности в победе. «Дух войска в настоящую минуту, — смело писал главнокомандующему молодой подпоручик артиллерии Лев Толстой, — есть грустное сомнение в возможности отстоять Севастополь, преданность воле провидения, но не энтузиазм героев, который один может спасти нас»[1]. Проехав на позиции и увидев собственными глазами весь ужас положения, Толстой записал в дневнике (23 ноября 1854 года): «В поездке этой я больше, чем прежде, убедился, что Россия или должна пасть или совершенно преобразоваться» (*47*, 31). После смерти Николая I, в день присяги новому царю (1 марта 1855 года), Толстой записал: «Великие перемены ожидают Россию. Нужно трудиться и мужаться, чтобы участвовать в этих важных минутах в жизни России» (*47*, 37).

Эти слова не остались словами. Россию действительно ожидали годы подъема и перемен, и Толстой действительно трудился и мужался, плодом чего и явилась «Война и мир». Построенное на огромном количестве исторических книг и материалов, «сочинение» это (как определил его сам Толстой[2]) оказалось в основе своей (и идейной и художественной) решительным и бурным восстанием против исторической науки и даже против «историче-

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 4, Гослитиздат, М. 1932, стр. 295. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

[2] «Несколько слов по поводу книги „Война и мир"» — *13*, 53.

ского воззрения» вообще. Подготовка этой полемики шла уже в период школьной работы (1861—1862), когда Толстой стал доказывать, что дети усваивают историю и начинают интересоваться ею только в той мере, в какой она представляет собою поучительную и художественную «сказку». Толстой демонстративно заявляет: «Я рассказывал историю Крымской кампании, рассказывал царствование императора Николая и историю 12-го года. Все это в почти сказочном тоне, большею частию исторически неверно и группируя события вокруг одного лица... Мой рассказ — не была история, а сказка, возбуждающая народное чувство» (*8*, 100 и 103). Оказалось, что исторические лица и события интересны «не по мере их значения в истории, а по мере художественности склада их деятельности, по мере художественности обработки ее историком, и большею частью не историком, а народным преданием... Маколея и Тьери точно так же мало можно дать в руки, как Тацита или Ксенофонта. Для того чтобы сделать историю популярною, нужно не внешность художественную, а нужно *олицетворять исторические явления*, как это делает иногда предание, иногда сама жизнь, иногда великие мыслители и художники» (*8*, 106. Курсив мой. — *Б. Э.*) Итак, в своей школьной практике Толстой превратился из историка в летописца — заменил объяснение событий (анализ причинно-следственных связей) художественно-сказочным их изложением, имеющим поучительный и возбуждающий народное чувство характер.

Было бы наивно и ошибочно думать, что сказанное в школьных статьях Толстого относится только к области педагогики — к вопросу о преподавании истории детям. Лучшим и явным опровержением такого взгляда служит само существование «Войны и мира» — книги, которая в значительной степени выросла на основе этого «педагогического» опыта. Статья «Прогресс и определение образования» была написана против гегельянского направления исторической науки — совершенно независимо от педагогики. Толстой называет здесь само историческое воззрение «странным умственным фокусом: «К какому хотите понятию стоит только приложить слово: историческое, — и понятие это теряет свое жизненное, действительное значение и получает только искусственное и неплодотворное значение в каком-то искусственно составленном историческом миросозерцании» (*8*, 326—327).

Так же ошибочно было бы отнестись ко всему этому как к простому «чудачеству» гения — и по той же самой причине: если «чудачество» могло стать почвой, из которой выросла «Война и мир», значит в этой почве были какие-то здоровые и сильные жизненные соки. Это была та самая тяга к народному, эпическому взгляду на жизнь и историю, о которой писал Пушкин, выступая против Полевого и Гизо. Пушкин говорил о «неизъяснимой прелести древней летописи»; Толстой восторгается «Илиадой» и Библией: «каждый из этой книги в первый раз узнает всю прелесть эпоса в неподражаемой простоте и силе» (*8*, 89).

Не буду собирать много доказательств, поскольку статья эта пишется не для решения вопроса, а для его постановки. Напомню только, что по окончании «Войны и мира» Толстой стал увлекаться древнерусской литературой. «Читает Четьи-минеи, житье святых и говорит, что это наша русская настоящая поэзия», — записала С. А. Толстая 27 марта 1871 года[1], а в записной книжке Толстого 2 февраля 1870 года появляется короткая, но многозначительная запись: «Взятие Корсуни Владимира эпопея» (*48*, 344). Это те самые страницы Несторовой летописи, о которых вспомнил Грибоедов, стоя на холме под Херсонесом.

В записной книжке 1871 года Толстой записал рядом (чтоб не забыть купить): «Геродот французский. Летописи». И тут же — «Соловьева продолжение» (*48*, 166). Это не случайное соседство: Толстой читает «Историю России с древнейших времен» С. М. Соловьева и страстно спорит с ним. Правительство, по словам С. М. Соловьева, было безобразно: «Но как же так ряд безобразий произвели великое, единое государство? Уж это одно доказывает, что не правительство производило историю». И далее следуют замечательные, грозные, обращенные к исторической науке вопросы: «Кто и как кормил хлебом весь этот народ? Кто делал парчи, сукна, платья, камки, в которых щеголяли цари и бояре? Кто ловил черных лисиц и соболей, которыми дарили послов, кто добывал золото и железо, кто выводил лошадей, быков, баранов, кто строил дома, дворцы, церкви, кто пере-

---

[1] «Дневники С. А. Толстой. 1860—1891», изд-во М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 34.

возил товары? Кто воспитывал и рожал этих людей единого корня?». Вывод всей этой длинной записи заключается в том, что нужна не *история-наука,* а *история-искусство*: «История-искусство, как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке» (*48,* 124—126).

На этом фоне становится ясной принципиальная основа «Войны и мира» как эпопеи и тем самым ее глубочайшее родство с народным эпосом и с древнерусской литературой, в частности с летописью Нестора[1]. Вступление к третьему тому («С конца 1811-го года началось усиленное вооружение и сосредоточение сил западной Европы» и т. д.) представляет собою поразительное сочетание стиля научного историко-философского трактата со стилем древнего сказания или летописи, вплоть до таких изречений, как: «Сердце царево в руце божьей», или таких вопросов, как: «Когда созрело яблоко и падает — отчего оно падает?».

В итоге оказывается, что «Войне и миру» (особенно второй ее половине, в центре которой — Бородинское сражение) присущи те самые черты мышления, стиля и композиции, которые обнаружены в «Повести временных лет»: построение вещи не на обычной для романа сюжетной основе, а на временном («погодном») движении событий, общая фрагментарность повествования с частыми отступлениями философского характера, изображение войны как «страшной необходимости», отрицание причинно-следственных связей («событие должно было совершиться только потому, что оно должно было совершиться», как сказано в начале третьего тома), и рядом с этим утверждение нравственной свободы и ответственности человека (ср. в кн. И. П. Еремина, стр. 45). Таковы самые общие черты сходства, но есть и другие, более конкретные, имеющие чисто художественный смысл. Свойственный Толстому «психологизм» сталкивается в «Войне и мире» с историческим планом, с «законами», действующими помимо воли людей, — и характеры теряют свое

---

[1] Стоит вспомнить, что для Данилы ловчего в «Войне и мире» Толстой взял былину о богатыре Киевского цикла Даниле Ловчанине, а в «Азбуке» напечатал 16 отрывков из Несторовой летописи.

единство, свою замкнутость и цельность, становятся «текучими». Нечто подобное (и по той же причине) у летописца (см. у И. П. Еремина, стр. 4).

В «Повести временных лет» соединились две традиции: народно-эпическая и агиографическая. «Обе эти традиции, — говорит И. П. Еремин, — в несколько ослабленной в сравнении с первоисточниками форме и определили собою у летописца стилистический строй его повествования» (стр. 58). Подобные черты есть и в «Войне и мире», и они, как и в летописи, часто играют решающую, принципиальную роль. Народно-эпическая, сказочно-былинная тенденция, ясно определившаяся к концу романа, привела к появлению фигуры Платона Каратаева. Это было важно и необходимо для *повышения* жанра — для выведения его из исторического романа в народно-героическую эпопею. Рядом с этим естественно определился план лубочный, — и Наполеон приобрел черты, как бы выхваченные из народных картинок. С другой стороны, рассказ о Кутузове доведен к концу книги до агиографического стиля, что тоже было необходимо при определившемся повороте от романа к эпосу.

Исследование И. П. Еремина кончалось словами: «Не подлежит сомнению, что рецидивы этого (то есть летописного. — *Б. Э.*) стиля — в виде модификаций или рудиментов — можно проследить и в литературе нового времени, ибо в искусстве ничто не исчезает бесследно». Факты подтверждают это наблюдение. «Война и мир» — одна из таких «модификаций», созданная эпохой «великих перемен». Совсем иная, но не менее характерная для этой эпохи «модификация» летописного стиля — «История одного города» Салтыкова-Щедрина; но об этом надо говорить особо, поскольку в этой вещи летописный стиль послужил основой для сатиры и на тогдашнюю историческую науку и на тогдашний политический строй.

ТВОРЧЕСТВО Ю. ТЫНЯНОВА

> Нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки, — чтобы возникали в литературе новые явления.
>
> *Ю. Тынянов*

1

Говорить о творческом пути писателя-современника — это не совсем то, что говорить о писателе прошлых времен. Дело не в том, легче или труднее (в некоторых отношениях, пожалуй, труднее), а в том, что это по самому существу несколько иная задача: речь идет о нерешенных проблемах, о явлении, находящемся в движении, — о своей эпохе, о своем поколении. Настоящей исторической перспективы еще нет — и нельзя поэтому «пророчествовать назад», как это делает любой историк [1].

Иные критики любят делать вид, что они не нуждаются ни в какой перспективе, что им-то все понятно, что ничего сложного, неожиданного или удивительного в современной литературе для них нет, что у них просто руки не доходят, а то бы они сами написали всю современную литературу в лучшем виде. Писатели не уважают критиков — и они правы.

Каждый настоящий писатель (как и ученый) открывает что-то новое, неизвестное — и это важнее всего, потому что свидетельствует о новых методах мышления. И критик должен замечать это и удивляться, а не делать вид, что он все это давно предвидел и угадал или что ничего особенного в этом нет и что это, в сущности, даже не очень хорошо, потому что надо было сделать не так, а этак.

Тынянова много и сильно хвалили; однако иная похвала хуже брани. Хвалить — это дело начальства и

В сокращенном виде статья опубликована в журнале «Звезда», 1941, № 1, стр. 130—143. Полный текст печатается впервые по рукописи, хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства. Дата в рукописи: июль 1940 года.

[1] Это неточная цитата из поэмы Б. Пастернака «Высокая болезнь»: «Однажды Гегель ненароком... Назвал историю пророком, Предсказывающим назад» (первоначальный текст; см. Б. Пастернак, Стихотворения и поэмы, М. — Л. 1965, стр. 654. — *Ред.).*

педагогов. Критик — не оракул, не начальник и не педагог. Настоящее творчество — дело, которому человек отдает все свои силы. Об этом надо говорить не в педагогических и не в начальственных терминах, а в терминах, соразмерных смыслу самого дела.

Творчество Тынянова отличается некоторыми особенностями, выделяющими его среди других писателей и имеющими принципиально важное значение. Он не только писатель-беллетрист, но и историк литературы; не только историк литературы, но и теоретик — автор ряда замечательных работ о стихе, о жанрах, о проблемах литературной эволюции и пр. Эти области творчества не просто сосуществуют у него, а взаимно питают и поддерживают друг друга. В таком виде это явление новое и, очевидно, не случайное.

Литературоведческие работы Тынянова никак не могут быть отнесены к числу простых «этюдов» или программно-теоретических деклараций; это подлинные научные работы, заново осветившие многие факты и оказавшие сильнейшее влияние на литературоведение. Теория литературы и стиха не может пройти мимо его замечательной книги — «Проблема стихотворного языка», а история русской литературы — мимо его работы «Архаисты и Пушкин». Можно с уверенностью сказать, что этим работам предстоит еще большое будущее. С другой стороны, литературоведческие работы Тынянова органически связаны с его беллетристикой или беллетристика с этими работами, — как по линии тем и исторического материала (Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин), так и по линии стилевых проблем, проблем художественного метода. Его художественный стиль и метод — своего рода практическая проверка теоретических наблюдений, изысканий и выводов. Иногда это даже прямое экспериментирование, порожденное не только художественным замыслом, но и теоретической проблематикой.

В этом смысле романы Тынянова могут быть названы научными, нарушающими распространенное представление о несовместимости теоретической мысли с художественной работой и имеющими поэтому несколько демонстративный характер. Возникает вопрос: не является ли такое сочетание теории с практикой более нормальным,

чем обычное их разделение? Кому же и быть подлинным, авторитетным литературным теоретиком, как не писателю? И с другой стороны, кому же и быть писателем как не человеку, самостоятельно продумавшему теоретические проблемы литературы?

Эта особенность Тынянова тем более значительна и знаменательна, что она порождена, конечно, вовсе не только случайными индивидуальными свойствами, но и свойствами нашей эпохи. Наша эпоха, по исторической своей природе, синтетична — хотя бы в том смысле, что она ставит заново все вопросы человеческого бытия и общежития. Является тяга к сочетанию и сближению разных методов мышления и разных речевых средств для понимания одних и тех же фактов жизни. Наука и искусство оказываются при этом не столько разными (и несоединимыми) типами мышления, сколько разными языковыми строями, разными системами речи и выражения. Если одни эпохи их разъединяют, то другие могут и должны их сближать и соединять.

Характерно, что Тынянов именно с этой стороны подходит к творчеству Хлебникова: «Нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки, чтобы возникали в литературе новые явления. *Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства.* Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии. Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнут литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории... Поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников» [1].

Если это так, то можно и следует пойти дальше — усилить работу мысли и веру в нее; добиться того, чтобы работа была научной не только по материалу, но и по методу, и чтобы она тем самым стала приемлемой для науки, основательной и убедительной, не теряя при этом органической связи с методом искусства.

---

[1] Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, изд-во «Прибой», Л. 1929, стр. 591—592. Курсив мой. — *Б. Э.* В дальнейшем при ссылках на эту книгу страница указывается в тексте.

Так Тынянов и поступает: то, чего он добивается методом научного мышления, становится «резервуаром» для художественной энергии. Рядом с историческим процессом формирования литературы (а тем самым и человеческой жизни вообще) неизбежно возникают проблемы личной судьбы и поведения человека и истории — проблемы сочетания свободы и необходимости. Литературовед учитывает эту область только в той мере, в какой она может быть предметом научных обобщений и в какой она может быть выражена в научно-исторических терминах; все остальное оказывается «домашним» материалом или балластом, который остается за пределами исследования — или потому, что не приводит к обобщениям, или потому, что не подтверждается фактами и документами. Тут-то и начинается художественное творчество Тынянова — там, где кончается область исследования, но не кончается сам предмет, сама проблема. Вот в этом-то смысле и можно говорить, что романы Тынянова научны — что это своего рода художественные диссертации, содержащие в себе не только простую зарисовку эпохи и людей, но и открытия неизвестных сторон и черт в самом поведении человека, в самой его психологии.

Совершенно неверно было бы думать, что Тынянов по каким-то причинам *перешел* от литературоведения (с которого он действительно начал) к исторической беллетристике. Это неверно фактически, поскольку он никогда не прекращал и не прекращает литературоведческой работы — и притом в пределах того же материала: Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин. Замечательно, что новые исследования о Кюхельбекере появляются уже *после* «Кюхли»;[1] не менее характерно, что статья о «Безыменной любви» Пушкина[2] появилась в процессе работы над романом о нем: научное открытие (пусть спорное) оказалось результатом художественной разработки, применения художественного метода. Тынянов мог бы, в сущности, и не писать этой статьи (как он поступал со многими своими догадками и гипотезами в других случаях), а просто ввести эту догадку в роман; статья по-

---

[1] Пушкин и Кюхельбекер. — «Литературное наследство», т. 16—18, М. 1934; Французские отношения В. К. Кюхельбекера. — «Литературное наследство», т. 33—34, М. 1939.

[2] «Литературный критик», 1939, № 5—6.

явилась, очевидно, потому, что в этом случае оказалось возможным придать догадке научную убедительность — найти аргументацию. Важен не факт появления статьи сам по себе, а то, что метод науки и метод искусства рождаются из одного источника и могут взаимодействовать.

Если романы Тынянова в этом смысле научны, то его литературоведческие работы скрывают в себе несомненные черты художественного зрения, необычные для традиционного литературоведения и обнаруживающие заинтересованность беллетриста, писателя. Его анализ и даже постановка некоторых вопросов часто подсказаны не только научной проблематикой, но и художественными потребностями; его теоретические и историко-литературные наблюдения и выводы содержат иногда прямые намеки на очередные художественные проблемы стиля, стиха, жанра.

Это сказывается уже в первой статье Тынянова — «Достоевский и Гоголь» (1921 г.). Литературоведческая проблема этой статьи — вопрос о «традиции» и «преемственности». Тынянов доказывает, что «всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов» (413), что Достоевский не столько учится у Гоголя, сколько отталкивается от него. Уже этот тезис порожден, конечно, не только «академическими» интересами, но и борьбой тогдашних литературных направлений. Статья, однако, не ограничивается этим: возникает вопрос о стилизации и пародии, причем пародия приобретает очень важный и принципиальный смысл художественного смещения старой системы. В статье о Некрасове того же времени («Стиховые формы Некрасова») пародии уделяется тоже очень много внимания — как методу борьбы и преодоления старой формы. Совершенно несомненно, что такой интерес к пародии возник у Тынянова в связи с тогдашней борьбой литературных партий — в связи с походом футуризма против символизма. Но и этим не исчерпывается содержание статьи о Достоевском.

Речь заходит о «масках» у Гоголя и Достоевского. Тынянов обращает внимание на то, что, отказываясь от изображения «типов», Достоевский пользуется словесными и вещными масками, создавая конкретные характеры. Мало того: он настойчиво вводит литературу в свои произведения, обнажая этим литературно-теоретические

пружины своих замыслов. Материалом для Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» послужила, оказывается, личность Гоголя. Тынянов внимательно прослеживает, как Достоевский пользуется языком Гоголя и как шаржирует присущие ему черты, рисуя пародийный портрет. «Село Степанчиково» оказывается своего рода биографическим романом, герой которого — Гоголь. И это не единственный случай у Достоевского: «В «Бесах» материалом для пародийных характеров послужили Грановский и Тургенев; в «Житии великого грешника» к сидящему в монастыре Чаадаеву должны были приезжать Белинский, Грановский, Пушкин... И мы не можем поручиться, не было бы пародийной окраски и в рисовке Пушкина» (437). Правда, Достоевский оговаривается: «Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот *тип*»[1]. Но Тынянов как будто готов задать вопрос: а почему бы не описать прямо Чаадаева или Пушкина? И кажется, что помимо всего другого, Достоевский изучается со специальной целью — как тонкий мастер индивидуальных масок, как художественный стилизатор и пародист.

Я пользуюсь здесь, конечно, до некоторой степени, методом «пророчества назад»; но мне важно указать на своеобразное и необычное для литературоведения того времени сочетание общих историко-литературных проблем (проблема «преемственности») с конкретнейшими наблюдениями, выходящими за пределы этих проблем и возникающими в иной связи.

Тынянова явно волнуют не только академические вопросы истории литературы, но и животрепещущие вопросы создания новой литературы. Особый эффект его литературоведческих работ (даже самых академических по темам и выводам, как «Архаисты и Пушкин») заключается в том, что они одновременно говорят и о прошлом и о современном или будущем. С тем большей силой это сказывается на его теоретических работах; в сущности говоря, у него трудно даже провести границу между историко-литературными и теоретическими работами: в большинстве случаев (особенно в работах первого периода) этой границы нет.

---

[1] Письмо к А. Н. Майкову от 25 марта 1870 года.— Ф. М. Достоевский, Письма, т. 2, Госиздат, М.—Л. 1930, стр. 264. Курсив Ю. Н. Тынянова.

В первых статьях Тынянов уделяет очень много места проблеме поэтического языка и стиля, часто вступая в область художественной лингвистики и стилистики. В статье «Ода как ораторский жанр» он добивается установления самых принципов ломоносовского стиля и создания образов. Он приходит к выводу, что поэтический образ создается у Ломоносова «сопряжением далековатых идей» (63) [1], то есть связью или столкновением слов, далеких по лексическим и предметным рядам. Это не просто теоретический или историко-литературный вывод: это в то же время наблюдение, которое может быть практически использовано. Ломоносов интересует Тынянова, помимо всего, как писатель, соединивший научное и художественное мышление. Отмечая дальнейшее развитие оды у Державина, Тынянов вместе с тем указывает на сильнейшее влияние принципов словесной разработки Ломоносова не только у Державина, но и у Тютчева. Тут же он приводит «поразительный пример словесной разработки» у Державина, сопоставляя ее со словесными конструкциями Хлебникова:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб *смертну* бездну преходило
Мое *бессмертно* бытие,
Чтоб дух мой в *смертность* облачился
И чтоб чрез *смерть* я возвратился,
Отец, в *бессмертие* твое.

Тынянов пишет: «Здесь как бы одно слово, расчленившееся на много членов-слов; особой силы достигает этот прием тем, что все эти слова, повторяя одну основу, отличаются друг от друга, что дает ощущение *протекания* слова, динамизацию его» (76). Это комментарий человека, присматривающегося к природе поэтического слова не только для теоретических или историко-литературных выводов. Пример этот недаром «поразил» Тынянова силой своего художественного воздействия; в романе «Смерть Вазир-Мухтара» (вероятно, давно забыв о собственном комментарии к стихам Державина и развивая конструкции Хлебникова) он написал лирическую главу, пронизав ее цитатой из «Слова о полку Игореве»:

[1] Это неточная цитата из «Риторики» М. В. Ломоносова. — Полн. собр. соч., т. 7, изд-во АН СССР, М. — Л. 1952, стр. 111, 116.

«Встала обида в силах Дажьбожа внука». Так теория подготовляет у Тынянова практику.

Основные наблюдения Тынянова над природой поэтического слова сконцентрированы в его замечательной работе «Проблема стихотворного языка» (1924). Огромное принципиальное значение имеет устанавливаемый здесь факт: «Отправляться от *слова* как единого, нераздельного элемента словесного искусства, относиться к нему как к «кирпичу, из которого строится здание», не приходится. *Этот элемент разложим на гораздо более тонкие „словесные элементы“*»[1]. Далее устанавливается функциональное различие стиха от прозы как разных конструктивных систем, а затем делается подробный анализ смысловых оттенков слова в условиях стиха. Об этой книге не было почти никаких отзывов — скорее всего потому, что теоретический уровень ее был несравненно выше обычного. Она оказалась не по плечу тем, кто ведал критикой литературоведческих работ; успокоились на том, что она «формалистична», не заметив, что вся она посвящена проблеме ритма не самой по себе, а в связи с семантикой — с изучением смысловых оттенков стиховой речи.

Эта работа была хорошей стилистической школой для самого Тынянова. Теория основных и второстепенных (колеблющихся) признаков значения, примененная к анализу стиховой речи, не только объяснила многие явления, но и раскрыла перспективы для художественной разработки, для опытов над словом. Переводы из Гейне были своего рода подготовкой к этим опытам. Характерно, что Гейне интересует Тынянова в эту пору именно как поэт «чистого слова»: «Образ у Гейне не строится ни по признаку предметности, ни по признаку эмоциональности, он прежде всего — словесный образ»[2].

Другая замечательная работа этого времени — «Архаисты и Пушкин». Она направлена против старых историко-литературных схем, искажавших живой процесс литературной борьбы 20-х годов. Архаические течения в русской литературе этого времени получают здесь совершенно новый исторический смысл. Тынянов доказывает,

---

[1] Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, изд-во «Советский писатель», М. 1965, стр. 61.

[2] Ю. Тынянов, Блок и Гейне. — В сб. «Об Александре Блоке», изд-во «Картонный домик», Пб. 1921, стр. 253.

что «архаистическая литературная теория была вовсе не необходимо связана с реакцией александровского времени. Самое обращение к «своенародности» допускало сочетание с двумя диаметрально противоположными общественными струями — официальным шовинизмом александровской эпохи и радикальным «народничеством» декабристов» (105). Это был очень важный историко-литературный вывод, позволявший по-новому понять и оценить многое в творчестве Грибоедова и поэтов-декабристов. Заново оживает фигура Катенина, на которого литературоведы до работы Тынянова обращали очень мало внимания, потому что ничего не могли понять в нем. Раскрыта история литературных отношений Катенина и Пушкина: тут Тынянов пользуется уже проверенным на Достоевском методом вскрытия второго плана — и «Старая быль» Катенина оказывается полемическим вызовом Пушкину. Вся эта глава (как это было и в статье о Достоевском), насыщенная конкретным биографическим материалом (цитаты из переписки и комментарии к ним), намекает на возможности психологической, художественной разработки этого конфликта и содержит наблюдения, подсказанные не столько научным, сколько художественным чутьем.

Рядом с фигурой Катенина вырастает фигура Кюхельбекера, вовсе обойденного литературоведами. Шутка Пушкина («И кюхельбекерно и тошно») была принята литературоведами за научную характеристику и дала им право оставить Кюхельбекера вне поля своего зрения. Тынянов сочувственно цитирует отзыв Баратынского о нем: «Человек, вместе достойный уважения и сожаления, рожденный для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастия» [1]. Кюхельбекеру отводится важное место в истории литературной борьбы 20-х годов; впервые перед читателем проходит картина его отношений с Пушкиным — и тут намечается образ «Кюхли». То в тексте статьи, то в примечаниях мелькают детали и догадки, рисующие облик этого человека. Перед натиском этого материала и этих догадок отступает на второй план историко-литературная проблема позиции Пушкина

[1] Письмо к Н. В. Путятe, февраль 1825 года. — Е. А. Баратынский, Полн. собр соч., т. 2, изд-во М. К. Ремезовой, СПб. 1894, стр. 301.

в отношении к архаистам. Однако смысл статьи от этого не сужается: чувствуется, что, помимо всего прочего, вопрос об «архаистах» интересует Тынянова не только как историко-литературный, связанный с литературной борьбой 20-х годов, но и как теоретический: «архаистическая» линия оказывается соотносительной новаторству и не противоречащей ему. Кюхельбекер был и архаистом, и новатором, а Пушкин, при всем своем новаторстве, был связан с архаистами и многим воспользовался у них. Заглавие вышедшего впоследствии (в 1929 году) сборника статей Тынянова — «Архаисты и новаторы» — подчеркивало внутреннюю связь этих понятий или явлений.

Литературоведческие работы Тынянова 1921—1924 годов написаны в несомненном и тесном контакте с образованием новой, послереволюционной литературы — с учетом новых стилистических и жанровых проблем, поисков нового материала, повествовательного тона, героя и пр. Характерная для этого периода «победа» прозы над стихом (обратно тому, что было в эпоху символизма) отразилась в книге «Проблема стихотворного языка», а в работе «Архаисты и Пушкин» есть, конечно, следы споров о классиках и об отношении к традициям. Имеющиеся здесь намеки и аналогии вскрыты в критической статье «Промежуток» (1924), представляющей собой попытку разобраться в современной поэзии. Здесь использован весь опыт теоретических и историко-литературных наблюдений и выводов.

Интересны некоторые обобщения, связывающие положение новой поэзии с эволюцией русской поэзии XVIII века и подтверждающие указанную выше особенность литературоведческих работ Тынянова — их двойную перспективу: в прошлое и в будущее. В статье о своей художественной работе (в сборнике «Как мы пишем», 1930) Тынянов прямо говорит: «Интерес к прошлому одновременен с интересом к будущему»[1]. Это относится и к его научным работам. «Русский футуризм (говорит Тынянов в статье «Промежуток») был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову,

---

[1] Как мы пишем, Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 158.

Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века» (553). Дальше Тынянов повторяет: «Стиховой культуре XIX века Хлебников противополагает принципы построения, которые во многом близки ломоносовским» (562). Об этом упоминалось, как я указывал, и в книге «Проблема стихотворного языка». Из этой же книги рождаются и характеристики таких поэтов, как Пастернак, Мандельштам.

Любопытно, что о прозе Тынянов говорит в этой статье только вначале — и только для того, чтобы обратиться к вопросу о поэзии. Этот ход мотивирован очень своеобразно. Тынянов признает, что «проза победила»; однако отношения побежденных и победителей совсем не так просты: «Проза живет сейчас огромной силой инерции. С большим трудом, по мелочам, удается преодолевать ее, и это делается все труднее и, по-видимому, бесполезнее... Для поэзии инерция кончилась» (542). Как видно, судьбы поэзии волнуют Тынянова гораздо больше, чем судьбы прозы — и это, конечно, потому, что его теоретическая мысль была все время прикована именно к стиховому слову, а это произошло, помимо всего другого, потому, что его интересует слово не как «кирпич, из которого строится здание», а как нечто «разложимое на гораздо более тонкие элементы». Он работает с микроскопом в руках — и ему нужны словесные препараты, созданные или приготовленные именно для такой работы.

Я совсем не хочу сказать этим, что Тынянов обходит большие вопросы: его микроскопический анализ тем и замечателен, тем и необычен, что он умеет извлекать из него выводы очень большого значения. Но он не привык и не хочет работать на больших массах — ему важны детали, атомы. Он в этом смысле занимает в литературоведении совершенно особое место — как зачинатель особого отдела науки, чего-то вроде теоретической физики. И именно поэтому его обобщения захватывают самую высокую, самую последнюю область литературоведческих проблем — область таких вопросов, как понятия литературного факта, жанра, литературной эволюции (статьи «Литературный факт», 1924; «О литературной эволюции», 1927).

2

По статьям 1921—1924 годов менее всего можно было ожидать, что Тынянов возьмется за художественную прозу. Он очень редко и как будто неохотно говорит о романе, о сюжете: его любимые писатели не прозаики, а поэты, он переводит Гейне и изучает атомы стиховой речи, как будто подготовляя собственную поэтическую работу. В статье «Промежуток» он говорит о «победе прозы» с явной иронией, приписывая эту победу действию исторической инерции. В конце статьи Тынянов, отдавая явное предпочтение неудачам новой поэзии перед удачами прозы, говорит: «В период промежутка нам ценны вовсе не «удачи» и не «готовые вещи». Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками» (580).

В статье «Литературный факт» это ироническое отношение к современной прозе до некоторой степени вскрывается; утверждая важную роль конструктивного принципа в литературной эволюции, Тынянов пишет: «Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения. Нужны особые условия, в которых какой-либо конструктивный принцип мог быть приложен на деле, нужны легчайшие условия. Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале, а для того, чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой» (19). Еще одно очень интересное замечание на ту же тему есть в работе «Архаисты и Пушкин»; оно появляется неожиданно и мимоходом, тем самым свидетельствуя о том, что вопрос этот беспокоит Тынянова и возникает у него даже при анализе далеких по времени явлений, никакой преемственностью с современной литературой не связанных. Речь идет о переводах Жуковского и о выпадах против него. Тынянов утверждает: «В неисторическом плане легко, конечно, го-

ворить о том, что «переводы Жуковского — самостоятельные его произведения» и что ценность их не уменьшается от того, что они переводы, но если мы учтем огромное значение жанров для современников, то станет ясно, что привнесение готовых жанров с Запада могло удовлетворить только на известный момент; новые жанры складываются в результате тенденций и стремлений национальной литературы, и привнесение готовых западных жанров не всегда целиком разрешает эволюционную задачу внутри национальных жанров». Это написано с явным учетом современного положения русской прозы, с явным намеком на нее — и намек этот тут же раскрывается при помощи замечания в скобках: «Так, по-видимому, теперь обстоит дело с западным романом. Привнесение готовых жанровых образований с Запада, готовых жанровых сгустков не совпадает с намечающимися в эволюции современной русской литературы жанрами и вызывает отпор» (111—112).

Итак, Тынянов выступает решительным противником «инерционного» увлечения западным романом, характерного для русской послереволюционной прозы. Действительно, в эпоху «промежутка» (по выражению Тынянова), когда «проза решительно приказала поэзии очистить помещение» (541), все кинулись читать переводную литературу — американскую, английскую и немецкую прозу. Одно из самых популярных издательств того времени, «Мысль», быстро выпускало наспех переведенные и кое-как сброшюрованные переводы иностранных романов и новелл. Имена Лео Перуца, О. Генри, Конрада, Стефана Цвейга и пр. стали почти русскими, а из русских писателей пользовались некоторым успехом только те, кто в каком-нибудь отношении был похож на западных. Появились даже характерные мистификации — вроде романа «Месс-Менд» [1]. Что касается французской литературы, то она снабжала нас главным образом своими «biographies romancées» (беллетризованными биографиями), которые на время заменили и историю и литературоведение, находившиеся в несколько обморочном состоянии. Поэзия, при всех своих «неудачах», шла независимым от Запада путем, и именно поэтому Тынянов,

---

[1] Имеется в виду роман М. С. Шагинян «Месс-Менд», печатавшийся под псевдонимом «Джим Доллар» (1924—1925). — *Ред.*

несмотря на равнодушие к ней со стороны читателей, демонстративно выступил с ее защитой. О Хлебникове, которого тогда понимали и ценили очень немногие, Тынянов писал в той же статье: «Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко» (562). В более поздней статье, специально посвященной вопросу о Хлебникове (1928), Тынянов утверждает: «Влияние его поэзии — факт совершившийся. Влияние его ясной прозы — в будущем» (583).

Тут была, несомненно, какая-то доля демонстрации, но независимо от этого одно как будто ясно и важно: Тынянов не потому говорит почти исключительно о поэзии, что не интересуется судьбой прозы вообще, а потому, что он — против «инерции», против легких удач и побед, что он не видит в «победе прозы», какой она была в эпоху «промежутка», настоящего развития, настоящей диалектики, настоящей смены конструктивного принципа. Все это он видит в поэзии. Авантюрный роман, с его точки зрения, никак не решал «эволюционную задачу», стоявшую перед русской прозой, и по разным замечаниям и намекам видно, что он не возлагал никаких особенных надежд на роль сюжета. В статье о литературном факте он очень подробно и почти нравоучительно говорит об образовании прозы Карамзина и карамзинистов путем использования бытовых фактов и жанров. За этим стоит несомненная аналогия с современностью: «В XVIII веке (первая половина) переписка была приблизительно тем, чем она недавно была для нас, — исключительно явлением быта. Письма не вмешивались в литературу... Главенствующей в области литературы была поэзия; в ней, в свою очередь, главенствовали высокие жанры. Не было того выхода, той щели, через которую письмо могло стать литературным фактом. Но вот это течение исчерпывается: интерес к прозе и младшим жанрам вытесняет высокую оду... И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы... Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом» (20—22). И здесь же — еще одно замечание, прямо относящееся к современности и лишний раз показывающее, что теоретическая мысль Тынянова никогда не отрывается от живых, современных лите-

ратурных проблем: «Конструктивный принцип, распространяясь на все более широкие области, стремится, наконец, прорваться сквозь грань специфически-литературного, «подержанного», и, наконец, падает на быт... И этот конструктивный принцип падает в наши дни на быт... Газеты и журналы существуют много лет, но они существуют как факт быта. В наши же дни обострен интерес к газете, журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как конструкции. Во время напряжения и роста в ширину таких фактов, как «кусковая композиция» в повести и романе, строящая сюжет на намеренно несвязанных отрезках, этот принцип конструкции естественно переходит на соседние, а потом и далекие явления» (25—26).

Оставим в стороне вопрос о правильности самого наблюдения, связывающего будущее русской прозы с обострением интереса к газете и журналу; важно то, что Тынянов считает необходимым новое обращение литературы к быту, а признаки нового жанра видит в «кусковой композиции».

Наконец — последнее замечание, касающееся прозы вообще и подготовляющее к пониманию прозы Тынянова. В статье «О литературной эволюции» он говорит о соотнесенности литературных явлений и о том, что рассмотрение их вне соотнесенности невозможно: «Таков, например, вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу — прозой и неметрический верлибр ⟨свободный стих⟩ — стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. *Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха*... Функция стиха в определенной литературной системе выполнялась формальным элементом метра. Но проза дифференцируется, эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих... Возникает метрическая проза (например, Андрей Белый). Это связано с перенесением стиховой функции в стихе с метра на другие признаки, частью вторичные, результативные: на ритм, как знак стиховых единиц, особый синтаксис, особую лексику и т. д. Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной...

может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой» (38—39. Курсив мой. — *Б. Э.*).

Итак: 1) новая русская проза должна отказаться от «инерционного» следования западным образцам, от форм авантюрного и сюжетного романа, пойти по линии «кусковой композиции» (отрезками, эпизодами), обратиться к материалам быта; 2) в стилистическом отношении проза должна осознать свою соотнесенность со стихом («взаимную функцию прозы и стиха»), и, может быть, закрепить за собою некоторые особенности стиховой речи. Таковы требования, предъявляемые Тыняновым к прозе, — не к той, которая «победила» поэзию (это победа инерции — и только), а к той, которая победит инерцию и выдвинет новый конструктивный принцип. Эти требования настолько принципиальны и так обоснованы историко-литературными и теоретическими наблюдениями, что переход от них к практическим опытам кажется уже не только естественным, но и неизбежным.

Однако такой переход все же не обязателен: литературовед может ограничиться предъявлением требований; если его не слушают, тем хуже для современности! А что, если он ошибается — и продолжающаяся инерция опровергает самым фактом своей победы все его теории и выводы?

Тынянов оказался в трудном, крайне ответственном положении человека, которого вызывают на состязание с тем, чтобы он сам доказал на деле пригодность изобретенного им оружия. И действительно: если изобретение жизненно, если оно может иметь реальное значение, его нельзя оставлять в виде чертежа на бумаге.

Дело началось скромным опытом — проверкой изобретения почти на дому. За работой «Архаисты и Пушкин» должна была последовать историко-литературная книга о Кюхельбекере. Такова была естественная логика литературоведческих изысканий. Кюхельбекер заслуживал монографии, но какой и для кого? Он не из тех поэтов, о значении которых можно говорить уверенно и спокойно, не боясь упреков в преувеличении, или в искажении исторической перспективы, или, наконец, в эпатировании. Его нужно открыть, дать почувствовать, приучить к самому факту его существования не только в качестве смешного лицеиста, оказавшегося потом поче-

му-то среди декабристов, но в качестве замечательного человека, «рожденного для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастия». Написать книгу по традиционному типу — «жизнь и творчество»? Эта задача была не для Тынянова. Как применить к такой книге микроскопический анализ, как говорить об атомах исторического процесса и поэтического языка, как развернуть обобщения? К тому же литературоведение переживало тогда состояние кризиса, при котором менее всего можно было переносить в него методы теоретической физики. Шли споры о самых грубых, простых вещах: проблема процесса подменялась проблемой генезиса.

Были, наверное, еще многие обстоятельства и причины, (как это всегда бывает в истории), приведшие к тому, что вместо научной монографии о Кюхельбекере был написан роман («повесть о декабристе») — «Кюхля». И (как это тоже обычно бывает в истории) вышло так, как будто это получилось случайно: приближалась столетняя годовщина декабрьского восстания, была потребность в книге для юношества — обратились к Тынянову.

Тынянов начал писать «Кюхлю», вероятно, не сознавая, что он выходит на состязание, что он вступает в борьбу с инерцией, о которой сам писал. Не сознавал он, может быть, и того, что начатый им роман, как исторический, позволит ему до некоторой степени сделать быт литературным фактом и развернуть «кусковую композицию», обходясь без развития фабулы, без «подержанного» авантюрного жанра. Тем менее, надо полагать, думал он о том, что «Кюхля» будет началом большой художественной работы. Именно в этом смысле я сказал, что «Кюхля» был проверкой изобретения почти на дому — без претензий на публичное, ответственное состязание. Литературовед, пишущий «повесть о декабристе» для юношества в связи со столетней годовщиной восстания, — это не демонстрация, не состязание, не борьба с инерцией, не вмешательство в дела современной прозы; это скорее всего работа на досуге, подсказанная общим интересом к биографиям, к историческому прошлому.

На деле вышло, однако, нечто иное и для самого Тынянова, как будто неожиданное (это тоже бывает и должно быть в истории — и именно потому, что человек, осуществляя историческое дело, сам не сознает этого). Книга стала писаться не как повесть для юношества, а

как новая проза — с демонстрацией, с борьбой, с опытами нового стиля и поисками нового жанра.

Вначале все шло просто — как в обыкновенных биографических повестях для юношества: «Вилли кончил с отличием пансион» — эта начальная фраза не предвещала ничего нового, принципиального, направленного против инерционных побед прозы над поэзией. Обращает внимание только особый лаконизм повествования и наличие некоторых деталей, выходящих за пределы простого пересказа материалов. Но вот кончился лицей, кончается петербургский период — приходит мысль о Дерпте: «Да, профессура в Дерпте, зеленый садик, жалюзи на окнах, лекции о литературе. Пусть проходят годы, которых не жалко. Осесть. Осесть навсегда». Является новый повествовательный тон: в книгу врывается лирическая интонация, сливающая повествование с голосом героя. Прямой комментарий автора, объясняющий поступки героя или описывающий окружающую его обстановку, начинает сокращаться: намечаются признаки какого-то жанра, рождающегося независимо от первоначальных намерений. Появляются дневники Кюхельбекера, которые перебиваются эпизодическими главками (Кюхельбекер у Тика, Бенкендорф у царя), — композиция романа становится «кусковой». Особую остроту (и стилистическую и смысловую) приобретают диалоги персонажей.

Постепенно интонация завоевывает себе все большие права и пространства; сообщения о фактах звучат уже не так, как в начале романа. Глава «Декабрь» кончается так: «Сенат белеет колоннами, мутнеет окнами, молчит. Площадь пуста. Черной, плоской, вырезанной картинкой кажется в темном воздухе памятник Петра. В ночном небе вдали еле обозначается игла Петропавловской крепости. Ночь тепла. Снег подтаял. Чугун спит, камни спят. Спокойно лежат в Петропавловской крепости ремонтные балки, из которых десять любых плотников могут стесать в одну ночь помост». Это уже совсем не повествование для юношества — это нечто качественно иное. Еще яснее выступает это новое качество, когда Тынянов говорит о дне 14 декабря: «День 14 декабря собственно и заключался в этом кровообращении города: по уличным артериям народ и восставшие полки текли в сосуды площадей, а потом артерии были закупорены, и они одним

толчком были выброшены из сосудов. Но это было разрывом сердца для города, и при этом лилась настоящая кровь... Взвешивалось старое самодержавие, битый Павлов кирпич. Если бы с Петровской площадью, где ветер носил горячий песок дворянской интеллигенции, слилась бы Адмиралтейская — с молодой глиной черни, они бы перевесили. Перевесил кирпич и притворился гранитом». Это уже не обязательно не только в повести для юношества, но и вообще в историческом романе; это рождение особого стиля, особой манеры: «сопряжение далековатых идей», при котором революция превращается в разрыв сердца, «битый Павлов кирпич» оказался символом самодержавия, а горячий песок, который несется ветром по Петровской площади, — символом дворянской интеллигенции. Эта метафора как по своему составу («сосуды площадей»), так и по методу ведет к Маяковскому.

Наряду с этим в роман введены исторические документы: одна главка состоит из переписки военного министра с рижским генерал-губернатором о бежавшем Кюхельбекере, другая — из большого послания литовского губернатора военному министру. Это тоже не обязательно для юношества, и появилось это в романе вовсе не потому, что документировать события необходимо: на фоне взволнованного авторского стиля эти документы звучат как контрастный стиль, как литература, как осуществление нового «конструктивного принципа», сталкивающего противоположные элементы, сопрягающего «далековатые» лексические ряды. Рядом с сугубо казенным, бесстрастным тоном, которым виленский полицеймейстер описывает бежавшего Кюхельбекера («Приметы, под коими скрывается сей преступник, есть следующие: *лошади* две крестьянские, одна из них рыже-чалая с лысиною на лбу, другая — серая. В возке, обитом лубом, с одним отбоем, а с другой стороны без оного; *люди:* 1-й (который должен быть Кюхельбекер) — росту большого, худощав, глаза навыкате» и т. д.) патетически звучит начало следующей главки, подхватывающее и обыгрывающее полицеймейстерский стиль: «Из Минска в Слоним, из Слонима в Венгров, из Венгрова в Ливо, из Ливо в Окунев, мимо шумных городишек, еврейских местечек, литовских сел тряслась обитая лубом повозка, запряженная парой лошадей: одной чалой, с белой лысиной на лбу, другой — серой». И дальше, в последней главе романа, это

откликается как трагический лейтмотив, как тот самый пример «протекания» слова у Державина и Хлебникова, о котором я говорил выше: «Из Петропавловской крепости в Шлиссельбург, из Шлиссельбурга в Динабург, из Динабурга в Ревельскую цитадель, из Ревельской в Свеаборгскую». Это ведь просто точный маршрут, чистейшая география, казенный стиль, а между тем названия эти звучат уже не как названия, а как похоронный марш — как медь в оркестре.

Перед нами — исторический роман, а между тем он местами лиричен, как поэма. В последней главе ритм и интонация отвоевывают себе уже большой самостоятельный участок — в виде отступления: «В самом деле, — не все ли равно, куда тебя везут, в какой каменный гроб, немного лучше или немного хуже, сырее или суше? Главное, стремиться решительно некуда, ждать решительно нечего, и поэтому ты можешь предаваться радости по пути, ты смотришь на небо, на тучи, на солнце, на запыленные зеленые листья придорожных дерев и ничего более не хочешь, — они тебе дороги сами по себе... И ты пьешь полной грудью воздух, хоть он и не всегда живительный воздух полей, а чаще воздух, наполненный пылью, которую поднимает твоя гремящая кибитка... И если даже нет кругом ни дороги, ни деревьев, ни тонкого запаха навоза сквозь дорожную пыль, если ты сидишь в плавно качающейся кибитке тюремного дощатого гроба, то все же ты испытываешь радость, — потому что гроб твой плавучий, потому что ты чувствуешь движение и изредка слышишь крики команды наверху, — в особенности если тебя везут из Петропавловской крепости, — в особенности же, если только двадцать дней назад на твоих глазах повесили двоих твоих друзей и троих единомышленников». Это уже не столько «повесть о декабристе», сколько плач о нем.

Перед нами исторический роман, а между тем мы почти избавлены от описаний и рассуждений, хотя перед читателем проходит целая эпоха с массой разнообразных лиц, событий, столкновений. Деревня Закуп с Устиньей Яковлевной, Дунечка — и Европа с папа́ Флери, и Кавказ с Ермоловым и Джамботом, и царь Николай, и 14 декабря, и крепость, и Сибирь. И среди всего этого — человек, за судьбой которого мы следим внимательно не потому, что с ним связана какая-нибудь тайна, а потому, что вся

его жизнь слита с историей: не только с нашим прошлым, но и с нашим настоящим. Все построено на сжатых эпизодах, на кусках, на сценах, на выразительном диалоге, который сменяется то документом, то письмом, то дневником. История становится интимной, не теряя от этого своего общего масштаба: читатель понимает ее через детали, через вещи, через человека. Микроскопический анализ, изучение атомов, метод теоретической физики перенесен из науки в художество.

Перед нами нечто вроде «biographie romancée», а между тем какая решительная и принципиальная разница! «Biographie romancée» — жанр антиисторический, модернизирующий героя; жанр отчасти публицистический, отчасти авантюрный; «легкое чтение» для людей, уставших от истории или изверившихся и в ней и в науке. «Кюхля» (и еще определеннее «Смерть Вазир-Мухтара») — выступление против этого жанра, образовавшегося на развалинах исторической науки и беллетристики, и преодоление его.

Кюхельбекер нашел себе место и в истории и в современности. После «Кюхли» можно было издать его стихотворения и написать о нем научную работу. «Архаисты и Пушкин», «Кюхля», собрание сочинений Кюхельбекера со статьей и с комментариями — так последовательно вводил Тынянов этого обойденного старым литературоведением писателя и революционера в сознание современного читателя, литератора, литературоведа[1].

3

Исторический роман (если только он — не простая разновидность авантюрного) всегда так или иначе соотнесен с современностью; однако виды этой соотнесенности бывают разные и даже противоположные. Бывает соотнесенность с установкой на современность — своего рода историческое иносказание, построенное на модернизации прошлого; произведения такого типа часто принимают характер либо памфлета, либо наоборот — героического эпоса, в зависимости от идеологических намерений автора. В обоих случаях они в той или другой степени

[1] Дело еще не доведено до конца: надо издать полное собрание его сочинений (с прозой и со статьями), дневники, переписку.

антиисторичны и ничего общего с исторической наукой не имеют. Бывает соотнесенность иная — с установкой на прошлое, которое какими-нибудь нитями связано с современностью; пафос автора в этом случае направлен на новое истолкование прошлого, на открытие в нем незамеченных или непонятых прежде тенденций и смыслов, на новую интерпретацию загадочных событий и лиц. В этом случае роман прямым образом связан с исторической наукой, представляя собою не простое иносказание, а определенную (хотя и выраженную художественными средствами) концепцию эпохи. Он насыщен историческим материалом, тщательно документирован и построен большей частью на исторических лицах, а не на вымышленных персонажах. Его цель — раскрыть в прошлом (хотя бы при помощи художественных догадок) нечто такое, что может быть замечено и понято только на основе нового исторического опыта. Современность в этом случае — не цель, а метод.

Очень своеобразен в этом отношении роман Толстого «Война и мир». Это и памфлет, и героический эпос, и новая интерпретация эпохи вместе, а в целом — это не столько исторический, сколько семейно-психологический роман. Его соотнесенность с современностью (и именно с общественно-политической современностью) несомненна, но эта соотнесенность идет по линии понимания не столько отдельных явлений или проблем, сколько общей проблематики исторического процесса. Именно поэтому «Война и мир» занимает совершенно особое место в европейской исторической беллетристике, являясь одновременно и высшей ее точкой и ее преодолением или даже разрушением. Толстой полемически утверждал, что исторический процесс совершается поверх человеческого сознания — как процесс стихийный, законы которого недоступны разуму. Наполеон высмеян именно потому, что он воображал себя человеком, от воли которого зависит будущее народов. Историю делают обыкновенные люди, массы, и именно в той мере, в какой они живут обыкновенной человеческой жизнью. Историческая необходимость не исключает свободы, как и наличие нравственной свободы не исключает необходимости, потому что свобода — факт человеческого сознания. Отсюда — своеобразный «фатализм», который не исключает понятия свободы действий и поступков.

Толстой строит свой роман не на исторических лицах, а на вымышленных персонажах, и притом без всякой исторической стилизации; это сделано именно потому, что он выступает против исторической науки и ее теоретических основ в целом. Его историзм, вынесенный в особые главы, соединяется с решительным и принципиальным антиисторизмом (поскольку дело касается человеческого поведения) — этим противоречием вдохновлен весь замысел. После «Войны и мира» Толстой продолжал полемику с исторической наукой, отрицая ее право на существование и выдвигая художественный метод («история-искусство» [1]) как единственно возможный и целесообразный. Однако, взявшись за эпоху Петра Великого, а затем — декабристов, он потерпел неудачу, потому что решил перейти от общей проблематики исторического процесса к отдельным эпохам — к разматыванию «узлов русской жизни» [2]. Это оказалось невозможным, потому что ни простая модернизация прошлого, ни новое истолкование эпохи, основанное на опыте современности, не входили в его намерения и не соответствовали его позиции. Ему нужно было оторвать человека от истории, чтобы освободить законы нравственности от ненавистных ему законов прогресса и исторического развития. «Война и мир», в сущности, снимала проблему исторического романа, поскольку настоящая, подлинная человеческая жизнь совершается независимо от истории и остается в этом смысле фактом внеисторическим — как внеисторична природа.

Все это характерно для 60-х годов и для позиции Толстого. Пафос нашей эпохи и ее проблематика — иные, кое в чем соприкасающиеся с эпохой наполеоновских войн и последующих революций. История плотно вошла в наше сознание, в нашу обыденную жизнь. Чувство истории стало основной эмоцией современного человека, окрашивающей собою все его поведение; художественное раскрытие этой эмоции и ее влияния на психику сделалось основной задачей писателя. Историческое мышление органически слилось с художественным.

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 48, Гослитиздат, М. 1952, стр. 124—126.

[2] Там же, т. 61, стр. 349.

Декабрист Бестужев-Марлинский писал в 1833 году: «Мы живем в веке историческом... История была всегда, совершалась всегда. Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать. Она буянила и прежде, разбивала царства, ничтожила народы, бросала героев в прах... но народы после тяжкого похмелья забывали вчерашние кровавые попойки, и скоро история оборачивалась сказкою. Теперь иное. Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проницает в нас всеми чувствами. Она толкает вас локтями на прогулке, втирается между вами и дамой вашей в котильоне... Мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История — *половина* наша, во всей тяжести этого слова» [1]. Нечего говорить о том, насколько острее и глубже переживает это чувство истории человек нашей эпохи, но слова Бестужева именно поэтому кажутся нам понятными и верными. Для современного человека вопросы личной судьбы неразрывно связаны с вопросами общественно-историческими.

Я употребил слово «судьба» в том смысле, в каком оно подчеркивает наличие некоторой необходимости или закономерности и дополняет, таким образом, более безразличное слово — «биография». Чувство истории вносит в каждую биографию элемент *судьбы* — не в грубо фаталистическом понимании, а в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь человека. Исторический роман нашего времени должен был обратиться к «биографии» — с тем чтобы превращать ее в нечто исторически закономерное, характерное, многозначительное, совершающееся под знаком не случая, а «судьбы». Это уже есть в «Кюхле»; в «Смерти Вазир-Мухтара» это является своего рода доминантой — и сюжета и стиля.

Тынянов сосредоточивал все свое и научное и художественное внимание на декабризме. Это произошло, очевидно, потому, что эпоха декабризма, очень важная для понимания всего общественного, политического и культурного развития России (один из «узлов русской жизни», по выражению Толстого), оставалась до револю-

---

[1] А. А. Бестужев-Марлинский, О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем». — Соч., т. 2, Гослитиздат, М. 1958, стр. 563—564.

ции во многом темной и неразгаданной. Революция бросила свет назад — на весь XIX век: и на события и на судьбы отдельных людей.

Кюхельбекер был вовсе забыт — и как писатель и как человек, — а между тем роль его в борьбе за новую литературу была немалой. В жизни Кюхельбекера не было ничего загадочного, но ее надо было раскрыть как трагическую «судьбу» последовательного декабриста — как жизнь человека, «рожденного для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастия». Рядом с ним перед Тыняновым встал другой образ: человека, имя которого известно каждому школьнику, — гениального автора «Горя от ума». Строки этой комедии вошли в обиходную речь, а между тем жизнь ее автора и его судьба — сплошная загадка. Если Кюхельбекер, несмотря на свои странности и чудачества, совершенно ясен и может быть героем «повести о декабристе» для юношества, то Грибоедов — сложная историческая проблема, почти не затронутая наукой. Гениальный писатель — и реальный политик, дипломат крупного масштаба; друг декабристов, оказавшийся в обществе палачей и предателей, как отступник, как ренегат; аккуратный чиновник, удачливый карьерист — и загадочный конспиратор, человек, носившийся с какими-то грандиозными замыслами переустройства всей России. И, наконец, — загадочная, трагическая гибель, которая наложила печать тайны на все его поведение.

Кюхельбекер после 1825 года — «живой труп»: его гражданская жизнь кончается в день 14 декабря; деятельность Грибоедова развертывается именно после 1825 года. Жизнь Кюхельбекера — это декабризм в его первой стадии, кончающейся восстанием; жизнь Грибоедова — это жизнь последнего декабриста среди новых людей: трагическое одиночество, угрызения совести, встреча с новым, чужим поколением. «Благо было тем (говорит Тынянов во вступлении к роману), кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и гордыми псами со звонкими рыжими баками! Как страшна была жизнь *превращаемых,* жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь!» Такова тема нового романа, логически, почти научно вытекающая из первого — как второй том художественной монографии, посвященной декабризму.

«Смерть Вазир-Мухтара» открывается вступлением, вводящим и в тему и в стиль романа. Этот роман написан совсем в иной манере, чем «Кюхля». Повествовательный тон здесь вовсе отсутствует: вместо него — либо внутренние монологи, либо диалог, либо авторский комментарий, принимающий различную окраску, но никогда не переходящий в простое повествование, в обыкновенную «косвенную речь». Лирическая интонация, только временами появляющаяся в «Кюхле», играет здесь роль основного конструктивного принципа и ритмизует язык романа — напряженный, метафорический. Это чувствуется с первых слов вступления: «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось; раздался хруст костей у Михайловского манежа — восставшие бежали по телам товарищей — это пытали время, был «большой застенок» (так говорили в эпоху Петра)». Следующие фразы дают целый клубок метафор, создающих впечатление стиховой речи: «Лица удивительной немоты появились сразу, тут же на площади, лица, тянущиеся лосинами щек, готовые лопнуть жилами. Жилы были жандармскими кантами северной небесной голубизны, и остзейская немота Бенкендорфа стала небом Петербурга». Здесь все слова значат не то, что они значат обыкновенно, взятые отдельно. Использованы и приведены в действие все второстепенные (колеблющиеся) признаки значения — те самые, о которых Тынянов писал в «Проблеме стихотворного языка». Даже фамилия Бенкендорфа звучит здесь не как фамилия, а как особое, многозначительное слово.

Это новая проза, рожденная не инерцией, а использованием стиховых методов. Временами слышится Хлебников, или Маяковский, или Пастернак. Жандармские лица, «тянущиеся лосинами щек», заставляют вспомнить Маяковского: «Жандармы вселенной, вылоснив лица» («Стоящим на посту»). Вторая глава заканчивается патетической парафразой на «Слово о полку Игореве»: «Встала обида. От Нессельрода, от мышьего государства, от раскоряки-грека, от совершенных ляжек тмутараканского болвана на софе — встала обида. Встала обида в силах Дажьбожа внука... Встала обида, вступила девою на землю — а вот уже пошла плескать лебедиными крылами». Это, конечно,

от Хлебникова, как от Хлебникова и многое другое в стиле и жанре романа. Напомним слова Тынянова о Хлебникове: «Влияние его поэзии — факт совершившийся. Влияние его... прозы — в будущем». И еще: «Новое зрение Хлебникова, язычески и детски смешивавшее малое с большим, не мирилось с тем, что за плотный и тесный язык литературы не попадает самое главное и интимное, что это главное, ежеминутное оттесняется «тарою» литературного языка и объявлено «случайностью». И вот *случайное* стало для Хлебникова главным элементом искусства» (588). Это относится к прозе самого Тынянова в большей степени, чем к Хлебникову. В «Смерти Вазир-Мухтара» все дается через случайное, через интимное — через детали, через смешение малого с большим.

Статью о Хлебникове можно вообще рассматривать как своего рода комментарий к «Смерти Вазир-Мухтара» или наоборот — смотреть на этот роман как на осуществление принципов, декларированных статьей. Тем, кто не видит у Хлебникова ничего, кроме «зауми» и «бессмыслицы», Тынянов рекомендует прочитать его прозу («Николай», «Охотник Уса-Гали», «Ка» и др.): «Эта проза, семантически ясная, как пушкинская, убедит их, что вопрос вовсе не в «бессмыслице», а в новом семантическом строе». О стиховой речи Хлебникова Тынянов говорит: «Это — интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX веков, в инфантилизме городского жителя... Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов» (590—591). И наконец — общая характеристика: «Хлебников смотрит на вещи как на явления взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание — вровень. Для него нет замызганных в поэзии *вещей* (начиная с «рубля» и кончая «природой»), у него нет вещей «вообще», — у него есть частная вещь. Она протекает, она соотнесена со всем миром и поэтому ценна. Поэтому для него нет «низких» вещей... Это возможно только при отношении к самому слову как к атому, со своими процессами и строением. Хлебников — не коллекционер слов, не собственник, не

эпатирующий ловкач. Он относится к ним, как ученый, переоценивающий измерения» (592—593).

Все это имеет непосредственное отношение к прозе Тынянова — и прежде всего к «Смерти Вазир-Мухтара». Все его усилия направлены здесь на то, чтобы преодолеть традиционную семантическую систему «повествования», традиционный «плотный и тесный язык литературы», смешать «высокий строй и домашние подробности» (591), дать вещь в ее соотнесенности с миром, дать явление в процессе, в протекании, ввести «случайное», интимное. Тынянов относится к слову (повторим уже высказанную раньше мысль, но в формулировке самого Тынянова) «как к атому, со своими процессами и строением» — «как ученый, переоценивающий измерения». Происходит полное смещение традиций — и «Слово о полку Игореве» входит в роман на правах нового строя художественной речи: «О, дремота перед отсроченным отъездом, когда завязли ноги во вчерашнем дне, когда спишь на чужой кровати, и в комнате как бы нет уже стен, и вещи сложены, а ноги завязли и руки связаны дремотой. Из порожних тул поганых половцев сыплют на грудь крупный жемчуг, без конца. Дремлют ноги, что чувствовали теплые бока жеребца, лежат руки, как чужие государства. Дышит грудь, волынка, которую надувают неумелые дети. Тириликает российская балалайка на первом дворе... Ярославна плачет в городе Тебризе на английской кровати. Она беременна, и беременность ее мучительная. Тириликает казацкая балалайка на первом дворе... Дремота заколодила дороги, спутала Россию. И нужно разгрести тысячи верст хворосту, чтобы добраться и услышать: плачет Ярославна в городе Тебризе. Тириликает российская балалайка на первом дворе». Это — и «Слово о полку Игореве» и Хлебников: «О, Сад, Сад! Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку. Где немцы ходят пить пиво. А красотки продавать тело. Где орлы сидят, подобны вечности, оконченной сегодняшним, еще лишенным вечера днем. Где верблюд знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая. Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем. Где наряды людей баскующие. А немцы цветут здоровьем... Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг» («Зверинец»). И замечательно, что эта описательная поэма Хлебникова, построен-

ная на семантических опытах, заканчивается напоминанием о «Слове о полку Игореве»: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в Часослов „Слово о полку Игореви“».

При таком отношении к слову («как к атому, со своими процессами и строением») пропадает действительно всякая разница между низкими и высокими вещами. Торжествуя свою победу над инерцией, над «плотным и тесным языком» прежней литературы, Тынянов вводит в роман все, что ему нужно, не боясь ни быта, ни истории, ни экзотики, ни поэзии. Все дается «вровень» — взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание. Тут кое в чем помог и Пастернак, у которого Тынянов заметил стремление «как-то так повернуть слова и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски» (562—563). И вот у Пастернака делаются обязательными «образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи» (565), а случайность «оказывается более сильною связью, чем самая тесная логическая связь» (566).

В «Смерти Вазир-Мухтара» все случайное становится обязательным, необходимым. Здесь всем владеет история, потому что каждая вещь существует не сама по себе, а в соотнесении с миром. Отсюда — обилие метафор, сравнений, образов, иногда самых неожиданных и смелых, построенных на «сопряжении далековатых идей». Весь роман построен на «сопряжении» истории и человека — на извлечении исторического корня из любого эпизода, из любой детали. В. Шкловский верно отметил: «Роман построен как исследование уравнения. Взята формула эпохи и проведена до конца. Ею вскрыты отдельные эпизоды» [1].

Это не фатализм, а диалектика свободы и необходимости, трагически переживаемая Грибоедовым, одиноким, потерявшим и дружбу и любовь, оказавшимся в положении изменника, ренегата. Роман начинается не с детства или юности Грибоедова (как это было в «Кюхле»), а с того момента, когда он теряет власть над своей жизнью и биографией, когда история вступает в свои права. Первая фраза романа: «Еще ничего не было решено» — определяет эту границу. На самом деле все решено,

---

[1] В. Шкловский, Об историческом романе и о Юрии Тынянове. — «Звезда», 1933, № 4, стр. 172.

потому что «время вдруг переломилось», «отцы были осуждены на казнь и бесславную жизнь». Отныне все решается помимо воли Грибоедова — и он с изумлением и ужасом, а под конец и с холодным презрением смотрит на собственную жизнь: «Они, как псы, выбирали для смерти угол поудобнее. И уже не требовали перед смертью ни любви, ни дружбы». Роман недаром назван так, как будто речь идет не о жизни и не о Грибоедове: «Смерть Вазир-Мухтара».

Во всем романе есть одна пауза — время останавливается, и история точно забывает о Грибоедове: он по дороге в Персию застревает у казачки, в воронежских степях. «Радостно почувствовать под ногами не бледную пыль дороги, а синюю траву, примятую босыми ногами, распрямиться и вдруг понять, что вкусней всего — молоко с черным хлебом, нужней всего — самый крохотный угол на земле, пускай чужой, с этим помириться можно, сильней всего — женщина, молодая, молчаливая... Странное дело: он был счастлив».

Это один из самых важных эпизодов романа, созданный воображением автора без всякой опоры на документ. Грибоедов в дороге — это интимный Грибоедов, оставшийся наедине с самим собой. Он ушел не только от людей, но и от истории: спрятался, исчез. «Но, стало быть, он беглец, в бегах, в нетях, он дезертёр? Ну, и что же, беглец. Человек отдыхает». Человек отдыхает от истории. Ему уже некуда податься — он знает, что впереди его ожидает гибель. Это последняя остановка на пути в смерть. Последняя возможность: дезертировать, опроститься. «Он ведь только человек, ему хотелось иметь свой дом... О Персии он пока думать не хочет. На день довольно. Все просто в мире, и, может быть, лучший товарищ — Сашка. Много ли человеку нужно». Этот мотив звучал и в «Кюхле»: «Пусть проходят годы, которых не жалко. Осесть. Осесть навсегда». Это толстовская тема — тема «беглеца» от истории, от цивилизации («Казаки»). Как все в романе, эпизод кончается «случайностью», резко обрывающей толстовский ход сюжета: в романтику счастья и природы врывается пошлый романс Сашки, которым он побеждает казачку. Сельская идиллия, заставившая вспомнить о библейском праотце Иегуде, который «ехал жарким днем на осле и заприметил по пути женщину с открытым коленом», кончается: «Марья Ива-

новна, тьфу!». Возобновляется дорога к Тифлису — дорога в историю, путь к смерти.

Гибель Грибоедова предуказана уже в самом начале следующей главы, описывающей его приезд в Тифлис. Читатель с ужасом и недоумением читает: «Ему ломали руки, ноги, колотили по спине. Рот, лицо были в пене. Татарин бил его и мучил сосредоточенно, со старательным выражением лица, оскалив белые зубы, словно хотел из него сделать новую и редкостную вещь. Он быстро менял способы пытки: барабанил по спине кулаками, потом заворачивал руки за спину, тут же мимоходом толкал кулаком в бок. Потом он вытягивал ему длинные ноги, и суставы трещали». Наконец — загадка разъясняется: «Мраморный бассейн был полон кипятком». Это сделано недаром: с этого момента, с появления Грибоедова в Тифлисе по дороге в Персию (после сельской идиллии с казачкой), и начинается его путь к смерти. Зато самая смерть Грибоедова оставлена без описания, а затем, когда уже все кончено, читатель опять-таки с некоторым недоумением читает: «А Вазир-Мухтар перегнал Мальцова. Он полз, тащился на арбах, на перекладных, по всем дорогам Российской империи. А дороги были дурные, холодные, мерзлые, нищих было много, проходили по дорогам обтрепанные войска. А он не унывал, все ковылял, подпрыгивал на курьерских, перекладных, в почтовых колясках. Фигурировал в донесениях. А Петербург и Москва были заняты своими делами и вовсе не ждали его. А он все-таки вполз нежданным гостем и в Петербург и в Москву. И там строго был распечен графом Нессельродом Вазир-Мухтар. И опять превратился в Грибоедова, в Александра Сергеевича, в Александра». Что же, Грибоедов жив? Нет — это продолжается его последняя судьба. Генерал Паскевич и полномочный министр Грибоедов получили строгий выговор от императора. «Карьера Вазир-Мухтара была испорчена. Собственно говоря, если бы он был жив, это было бы равносильно отставке».

Роман построен на семантических поворотах и смещениях, при которых каждая вещь оказывается соотнесенной с миром, все случайное — обязательным и многозначительным. Это уже не только не «biographie romancée», но даже и не исторический роман в обычном смысле слова, потому что история дана здесь «вровень», как и все остальное, а герой дан в процессе, в «протекании» —

как личность, тоже соотнесенная со всем миром и потому несколько абстрактная при всей своей необычайной конкретности.

Уравнение исследовано до конца — исторический корень извлечен из всех эпизодов, людей и вещей. Но художественный метод, при помощи которого раскрыта эпоха последекабристского «брожения крови», еще далеко не исчерпан.

Лучшая проверка метода — на мелочи, на случайности: без исторического лица, без заданной биографии. То, что Грибоедов получился «протекающим» и потому несколько абстрактным, — это не недостаток (как жалуются некоторые критики, исходя из иных принципов и требований), а естественное и неизбежное следствие выбранного Тыняновым конструктивного принципа. Еще в «Проблеме стихотворного языка», протестуя против статического единства героя, он утверждал: «Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»[1]. Если это так, то можно и нужно написать вещь, в которой будет действительно только «знак героя».

Зародыш исторической новеллы такого типа есть в «Смерти Вазир-Мухтара». Грибоедов едет из Петербурга в Тифлис: «Старый солдат сидел в будке при дороге и спал. — Дед, ты что здесь делаешь? — Стерегу. — Что стережешь? — Дорогу. — Кто ж тебя поставил здесь дорогу стеречь? — По приказу императора Павла. — Павла? — Тридцатый год стерегу. Ходил в город узнавать, говорят — бумага про харчи есть, а приказ затерялся. Я и стерегу».

Человека могут забыть и оставить его до смерти у дороги, потому что приказ затерялся. А бывали и такие случаи, когда человека по ошибке выключали из службы за смертью — и ничего нельзя было сделать; или наоборот: по ошибке писаря в приказе появилась фамилия несуществующего подпоручика — и подпоручик Киже сделал карьеру. Это анекдот или даже пародия на историю, но тем лучше: историческая патетика исчерпана в «Смерти Вазир-Мухтара»; теперь можно дать гротеск, сатиру.

---

[1] Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, стр. 27.

«Подпоручик Киже» — выход за пределы биографического романа с заданным героем: историческая новелла, свободная от напряженной стиховой семантики и от неожиданных смысловых ассоциаций. В статье «Промежуток» Тынянов писал о том, что бунт Хлебникова и Маяковского сделал слово слишком свободным: «Отсюда — тяга бывшего футуристического ядра к вещи, голой вещи быта, отсюда «отрицание стиха», как логический выход... Отсюда же другая тяга — взять прицел слова на вещь, как-то так повернуть и слова и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски» (562—563). Я уже цитировал эти слова, потому что кое-что от этой тяги есть в «Смерти Вазир-Мухтара». Но дальше следует интересная дополнительная мысль: «Вместе с тем это естественная тяга от гиперболы, жажда, стоя уже на новом пласте стиховой культуры, использовать как материал XIX век, не отправляясь от него как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами» (563).

Эта «естественная тяга» в сторону от патетики, от слишком свободного, почти разбушевавшегося слова определила собою лаконический, спокойный стиль «Подпоручика Киже». Тынянов возвращается к повествованию, «не стыдясь родства с отцами» — с Лесковым, с Щедриным. Читатель спросит: значит — отступление от метода, отказ от него, а не проверка? Нет, это не отступление и не отказ, а диалектика, доказывающая органичность и закономерность развития. Метод остается тем же: история берется в мелочах, в случайностях, в атомах, за которыми стоит формула эпохи. Спародирован герой с его биографией и психологией, спародирована тема «судьбы» — то есть то, что держало Тынянова в пределах историко-литературного материала. В художественном методе открылись новые возможности, требующие своей реализации, своего распространения.

4

Каждый метод, каждый стиль имеет свою логику развития, обязательную если не для читателя, то для писателя. В художестве, так же как в науке, нельзя бросаться от одного к другому: здесь, как и везде, свобода выбора

и движения существует только в том смысле, что она же в конце концов оказывается необходимостью.

Начав с незамысловатой «повести о декабристе», задуманной как «биография», Тынянов стал писать об эпохе, о «судьбе» — о том, как время вдруг переломилось» и как «задуло два ветра на восток и на запад, и оба несли с собою: соль и смерть отцам и деньги — детям». Биография и психология героя отодвинулась в сторону: на первый план выступила история, взятая интимно — в нарочитом смешении «высокого строя и домашних подробностей», в соотнесенности вещей с миром, в их протекании и «сопряжении». Так был раскрыт декабризм от начала до конца, до перерождения, до смерти. Но если метод верен, жизнеспособен, то он стремится к развитию и захвату возможно более широкого круга явлений. Толстой после «Войны и мира» собирался преодолеть всю историческую науку и методом «истории-искусства» развязать все узлы русской жизни, начиная с петровской эпохи: был задуман роман о Павле I, был начат роман из эпохи Петра, шла работа над романом о декабристах. Это, очевидно, нормальный и неизбежный путь для русского исторического мышления — не только научного, но и художественного.

От декабристов Тынянов перешел к павловской эпохе, а от нее — к петровской. Его установка осталась прежней: не на модернизацию и потому не на героику, а на понимание прошлого изнутри, «вровень» — от деталей, от вещей, от случайностей, от выражения человеческих чувств, от «смешения высокого строя и домашних подробностей», от подслушанного разговора. Последнее очень важно: Тынянов не только изучает эпоху в ее исторических документах и материалах, но и *подслушивает* ее — как это делает писатель, собирающий современный материал, или актер, наблюдающий «натуру» для своей роли. В его вещах нет никакой модернизации прошлого — и вместе с тем они по методу воспроизведения человека глубоко современны и остры, принципиально и полемически отличаясь от традиционной исторической беллетристики. У него нет человека вне истории (и в этом его органическая связь с нашей эпохой), но нет и истории вне человека. Именно поэтому у него нет разницы между историческими и неисторическими персонажами: везде история, но и везде — человек с его интимными чув-

ствами и их выражением. И поэтому же его романы раскрывают не только эпоху, но и человека. История и психология сливаются воедино, образуя особый жанр, прямо соотносящийся с задачами и проблемами современной литературы. В этом смысле Тынянов — не исторический иллюстратор или популяризатор, не книжник, а подлинный художник; его произведения обращены не только к прошлому, но и к настоящему и будущему, потому что они рождены беспокойством о человеке — жалостью к нему, тревогой за него, интересом к нему. Отсюда — напряженный лиризм «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара», отсюда же — едкая и горькая ирония «Подпоручика Киже».

Тема Петра и петровской эпохи возникла у Тынянова не неожиданно и не случайно: и нормальный ход исторического мышления, переоценивающего прошлое под знаком нового опыта, и работа над декабристами, и, наконец, интерес именно к революционным, переломным моментам русской истории — все это естественно вело к петровской эпохе, к главному «узлу русской жизни». Надо прибавить еще одно: в центре всех историко-литературных занятий Тынянова всегда стоял Пушкин — как вершина, как итог всего, пережитого Россией в прошлом; а вопрос о Пушкине неизбежно приводит к вопросу о Петре. Эта связь просвечивает в самом замысле тыняновской повести.

Повесть начинается смертью Петра, но он продолжает существовать в виде «восковой персоны», которая движется на тайных пружинах. Екатерина переносит его из дворца в куншткамиру: «В доме от него неприятно, мало какие могут быть дела, а он голову закинул, выжидает. Сидит день и ночь, и когда светло, и в темноте. Сидит один, и неизвестно, для чего он нужен. От него несмелость, глотать за обедом он мешает». Итак, Петр существует и действует. Шестипалый Яков, имеющий с ним свои счеты, разглядывает ночью персону: «И ему захотелось пощупать воск рукой. Он еще подошел. Тогда чуть зазвенело, звякнуло, и тот стал подыматься... И еще звякнуло, зашипело, как в часах перед боем, и, мало дрогнув, встав во весь рост, повернувшись, — воск сделал рукой мановение — как будто сказал шестипалому: — Здравствуй». А за стенами куншткамиры идут борьба, и дележ, и воровство, и преступление, Ягужинский является

к персоне — и персона указывает на дверь: вон. А потом является Меншиков в лисьей шубе — и воск встает и указывает перстом: вон. За этим своеобразным замыслом повести о «восковой персоне» чувствуется идеологическое и художественное присутствие пушкинского «Медного всадника». Речь идет не о самом Петре, а о Петровом деле, — о том, что сталось с Россией, когда его железная рука разжалась: «На кого оставлять ту великую науку, все то устройство, государство и, наконец, немалое искусство художества?.. Каналы не были доделаны, бечевник невский разорен, неисполнение приказа. И неужели так, посреди трудов недоконченных, приходилось теперь взаправду умирать?».

Верный своему методу, Тынянов дает, однако, петровскую эпоху и самого Петра интимно. Он подслушивает предсмертный бред Петра, достигая этим необычайного и необычного эффекта: перед нами — не только величественный, но и трагический образ «работника на престоле» [1], возбуждающий острую жалость. Вышло даже так, что эти первые главы повести перевешивают все остальное — как своего рода самостоятельная поэма, развивающая примененный в «Смерти Вазир-Мухтара» конструктивный принцип. Прощание Петра с жизнью и с отечеством — это то самое «протекание» образа и слова, о котором я говорил выше и которое Тынянов сам отметил у Ломоносова и у Хлебникова. Описание голландских кафлей, которые разглядывает Петр перед смертью («и смотрение было самое детское, безо всего»), с постоянным рефреном «И море» — это та самая «российская балалайка», которая тириликает в «Смерти Вазир-Мухтара». Сюда же восходит сюжет повести — посмертная жизнь Петра. В «Смерти Вазир-Мухтара», уже после гибели Грибоедова, упорно повторяется одна фраза: «Вазир-Мухтар существовал». Петр тоже продолжает существовать — и мы вспоминаем последние главы романа о Грибоедове, когда читаем, как перевозили восковую персону из дворца в кунсткамору: «Его свезли в кунсткамору ночью, чтобы не было лишних мыслей и речей. Уставили ящик со всею снастью в крошни, закидали соломой и отвезли в Кикины палаты. Едут солдаты

---

[1] Реминисценция из «Стансов» Пушкина: «Он всеобъемлющей душой на троне вечный был работник». — *Ред.*

во тьме, везут что-то. Может быть, фураж, и никому нет дела».

Другая линия повести — художник Растреллий со своим подмастерьем Лежандром. Здесь Тынянов продолжает развивать свою постоянную тему соотношения искусства и жизни, художника и эпохи. Образ Растреллия — новое решение этой задачи, противоположное тому, которое было дано в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара». Растреллий весь поглощен своим художеством — никакого разлада между жизнью и искусством для него не существует, потому что он живет в своем искусстве. У него нет отечества и забот о нем — он живет в «чужой, мокрой стране». Борьба с Каравакком — вот единственная его забота. Его завещание звучит и как параллель и как контраст предсмертным мыслям Петра. Он тоже боится, как бы не пришлось ему прежде отливки героя или лошади «скончаться среди... неконченных трудов», но никакой трагедии нет, а есть только забота об искусстве: «Если бы я умер, говорю я, от отягощения пузыря или был отравлен подосланным от господ Каравакка и Оснера мерзавцем — я подозреваю, что мой повар подкуплен, — в таком случае, монсьер Лежандр, вы закончите отливку, как я вам укажу, поставите памятник прилично и похороните меня великолепно и пышно, ничего не жалея, с печалью, как графа и учителя, в этой мокрой стране... Ни в каком случае не бросайте начатого мною предприятия!». И прекрасен конец этого завещательного разговора: «Он позевал, осмотрел еще раз малого гордого всадника, покрыл все полотном и позвал жившую у него в услужении девку, чтобы она погасила свечу и веселила его на чужой, мокрой стороне». Это полный контраст к сельской идиллии Грибоедова.

История Растреллия, работающего над восковой статуей Петра и потом над памятником ему, образует, в сущности, самостоятельную историческую новеллу, как смерть Петра — самостоятельную поэму. Вся остальная часть повести, сплетающая судьбы Меншикова, Ягужинского, Екатерины и шестипалого Якова с монстрами куншткамиморы, дает картину России после смерти Петра. Получилась повесть без героя с «кусковой» композицией: произошло своего рода расчленение или обособление тем, объединенных в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара» личностью героя. Инерция старой прозы преодолена

в «Восковой персоне» с большей решительностью, чем где бы то ни было раньше, но зато повесть оказалась несобранной и статичной — скорее орнаментальной, чем сюжетной. Ее внутренние пропорции и общий масштаб недостаточно точно выверены: она кажется то слишком длинной, растянутой (потому что распадается на эпизоды и новеллы), то слишком короткой, потому что взят огромный и разнообразный материал.

Соответственно этому неточно или неясно решена и проблема стиля, повествования. В главах о Петре развернута патетика внутреннего монолога, знакомая нам по «Смерти Вазир-Мухтара». Так звучит начало повести: «Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь» и т. д. (ср..: «Еще ничего не было решено»). Затем является Растреллий — и внутренний монолог сменяется повествованием без всякой патетики и лирики, как в «Подпоручике Киже». Есть, наконец, и третий стиль: своеобразный сказ, добытый в результате тонкой, ювелирной работы над языком петровской эпохи и представляющий собой ее искусную имитацию. Об этом с достаточной яркостью свидетельствует приложенный к повести словарь. Дело, однако, не только в лексике, в словаре, но и в синтаксисе, воспроизводящем письменную речь эпохи: «В кунштткаморе было немалое хозяйство. Она началась в Москве, и была каморка, а потом была в Летнем Дворце, в Петербурге, и тут было две каморки. А потом стала кунштткамора, каменный дом. Он был отделенный от других, на Смольном Дворе: и тут было все вместе, и живое и мертвое, только у сторожей своя мазанка при доме». Или так: «И тут все засмеялись, и он все, что взял, — все отдал другим. И Остерман смеялся так, что смеха не слышно было: замер. А ему было смешно и все равно, и он сделал это от гордости. И опять свободно прошел по зале — человек не простой, человек с перяною муфтою. А Ягужинский, Пашка, тоже был весел». Это явная имитация тогдашнего примитивного синтаксиса — без подчинения фраз, без всяких «который» или «что», с одним «и» или «а». Получился условный сказ без мотивировки рассказчиком — нечто вроде стилизации. В итоге «Восковая персона» оказалась вещью «кусковой» не только в композиции, но и в стиле, — вещью экспериментальной.

«Восковая персона» — своего рода граница. После «Смерти Вазир-Мухтара», со всей полнотой и принципиальностью осуществлявшей программу преодоления старой прозы, надо было преодолеть уже образовавшуюся собственную инерцию лирической прозы — одна из труднейших для каждого писателя задач. «Подпоручик Киже» и «Восковая персона» (а также рассказ «Малолетный Витушишников») представляют собой поиски нового стиля. В пределах того же художественного метода раскрываются новые возможности, противостоящие (по законам диалектики) стилевым и жанровым принципам «Смерти Вазир-Мухтара». Семантические сдвиги, ведущие к образованию сложных метафор, оставлены в стороне: вырабатывается лаконическая (вплоть до примитивного синтаксиса) повествовательная речь, освобожденная от патетики, от влияния стиха; исчезает внутренний монолог, вместо которого развивается выразительный диалог; преодолевается исключительная сосредоточенность всего материала вокруг личности героя, придававшая роману характер лирической монодрамы. Появляются персонажи, имеющие свое самостоятельное значение, свою речь, свой типаж. Так подготовляется возвращение к жанру биографического романа — к жанру «Кюхли», но в новом масштабе, в новом художественном аспекте.

Характерно, что после «Восковой персоны» наступает некоторая пауза, которая заполняется переводами из Гейне («Германия» и другие сатиры). Если раньше Гейне был для Тынянова поэтом «чистого слова», то теперь он прежде всего — мастер точной, сухой, лаконической речи. Если раньше Тынянов обращался к стихам для того, чтобы использовать ритм, интонацию и законы стиховой семантики, то теперь его интересует в стихе другое: теснота и сжатость синтаксиса, весомость каждого слова, точный расчет деталей и всего масштаба.

В 1936 году был начат роман о Пушкине. Тынянов возвращается к материалу своих прежних работ и к жанру биографии, но обогащенный большим художественным, историческим и жизненным опытом. Роман пишется в новой манере, новым тоном. Вместо взволнованной авторской речи, сливающейся с речью героя («Еще ничего не было решено») — спокойное, сжатое и часто ироническое повествование «Маиор был скуп»); вместо преобладания героя над всеми другими персонажами — целая портретная

галерея лиц с развитым и характеризующим их диалогом драматического типа; вместо напряженного словесного обыгрывания деталей, превращающихся в сравнения, — широкий ввод бытовых подробностей, характеризующих людей и эпоху. Материал свободно и густо входит в роман, не испытывая на себе давления ни со стороны автора, ни со стороны героя. Перед нами — роман-хроника, в котором тема личной и исторической судьбы развивается постепенно, без лирического нажима — последовательным движением строго оформленных и исчерпывающих каждое положение кадров или явлений.

Заново описан Царскосельский лицей, но до него детально изображено детство Пушкина, занимающее всю первую часть романа. Здесь не только семья Пушкина, но и родня, и друзья, и знакомые — весь широкий круг московского дворянства. Вторая часть — лицей, кончая той самой сценой, которая была уже в «Кюхле»: Державин на экзамене. Но как все изменилось! Тынянов не боится повторений, потому что изменился ракурс, изменились краски, масштаб, тон, жанр и стиль. Не изменилось одно: соотношение художественного и научного мышления, связь метода искусства с методом науки — то, с чего началась вся работа. Если «Кюхлю» можно было назвать художественной диссертацией, скрывающей в себе итог предварительного изучения документов и материалов, если «Смерть Вазир-Мухтара» была своего рода научным романом, содержащим новую концепцию и разгадку личности Грибоедова и его судьбы, то начатый роман о Пушкине выглядит большой художественной монографией, последовательно раскрывающей темные места пушкинской биографии и бросающей свет на всю историю его жизни.

В этом смысле роман о Пушкине (по крайней мере вышедшие две части его) — явление совершенно своеобразное. Это роман, дающий интимное и конкретное представление об эпохе и людях, и в то же время — это результат огромной историко-литературной работы: исследование, ставящее и освещающее ряд новых научных проблем. Как после «Кюхли» Тынянов написал несколько работ о Кюхельбекере, как «Смерть Вазир-Мухтара» содержит в себе все возможности для научной монографии о Грибоедове, так и роман о Пушкине (в еще более сильной степени, чем предыдущие вещи) скрывает в себе

возможную в будущем научную книгу о нем. Появление статьи о «безыменной любви» Пушкина в этом смысле очень характерно.

Мысль Тынянова, взятую мною для эпиграфа к статье, можно перефразировать: нужно художественное зрение, нужна художественная по методу работа, чтобы возникали в науке новые явления. Творчество Тынянова, совершающееся при непрерывном органическом взаимодействии методов науки и искусства, — явление знаменательное для нашей эпохи и культуры.

Маленькие статьи и заметки

НИКОЛАЙ I О ЛЕРМОНТОВЕ

Современные биографы и исследователи Лермонтова не сомневаются, что его гибель была так или иначе подготовлена придворными кругами. На это с достаточной прозрачностью намекал еще П. А. Вяземский в своих записях;[1] об этом же говорил и первый биограф Лермонтова — П. А. Висковатый: «Полагали, что «обуздание» тем или другим способом «неудобного» юноши-писателя будет принято не без тайного удовольствия некоторыми влиятельными сферами в Петербурге. Мы находим много общего между интригами, доведшими до гроба Пушкина и до кровавой кончины Лермонтова. Хотя обе интриги никогда разъяснены не будут, потому что велись потаенными средствами, но их главная пружина кроется в условиях жизни и деятельности, характера графа Бенкендорфа»[2].

Усилия лермонтоведов должны быть направлены сейчас к тому, чтобы раскрыть эту «интригу» и эти «потаенные средства». Особенное внимание привлекает роль дочери Николая I, Марии Николаевны, заказавшей В. Соллогубу повесть, направленную против Лермонтова («Большой свет»). Весьма вероятно, что ее отношение к Лермонтову имеет важное значение в истории его гибели, но тем более важно выяснить вопрос об отношении к Лермонтову самого Николая I. Обычно цитируются будто бы сказанные им слова: «Собаке — собачья смерть»; но нельзя сказать, чтобы источник, сообщающий это изречение (воспоминания А. И. Васильчикова)[3], был вполне

Первая публикация — в журнале «Вопросы литературы», 1940, № 2, стр. 32—34. — *Ред.*

[1] П. Вяземский, Старая записная книжка. — Полн. собр. соч., т. 9, изд-во С. Д. Шереметева, СПб. 1884, стр. 200

[2] П. А. Висковатый, М. Ю. Лермонтов, М. 1891, стр. 418—419.

[3] Это неточно. В воспоминаниях А. Васильчикова «Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и дуэли его с Н. С. Мартыновым» об этом прямо не говорится. Там сказано: «Когда его убили,

достоверен. Между тем есть абсолютно достоверный документ, которого никто не цитирует, хотя он был опубликован в немецкой печати еще в 1913 году, а в русской — в 1921 году: я имею в виду письмо Николая I к жене от 12/24 июня 1840 года, содержащее оценку «Героя нашего времени» и его автора.

Письмо это было впервые напечатано (к сожалению, не целиком) в труде немецкого историка Теодора Шимана — «История России в царствование Николая I»[1]. На русском языке письмо это процитировано Е. В. Тарле в его статье-некрологе «Теодор Шиман»[2]. Подлинник написан по-французски.

Приведу русский перевод этого письма с немецкого перевода Шимана, который предваряет свою цитату словами: «Государь не любил и этого поэта». Это «и» связано с теми страницами, на которых Шиман говорит об обнюшении Николая к Пушкину.

«Я дочитал «Героя» до конца и нахожу вторую часть отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это то же самое преувеличенное изображение презренных характеров, которое имеется в нынешних иностранных романах. Такие романы портят характер. Ибо хотя такую вещь читают с досадой, но все-таки она оставляет тягостное впечатление, потому что в конце концов привыкаешь думать, что весь мир состоит из подобных людей, у которых даже лучшие, на первый взгляд, поступки проистекают из отвратительных и фальшивых побуждений. Что должно из этого следовать? Презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего пребывания на земле? Ведь и без того есть наклонность стать ипохондриком или мизантропом, так зачем же поощряют или развивают по-

то одна высокопоставленная особа изволила выразиться, что „туда ему и дорога“» («Русский архив», 1872, № 1, стлб. 209). Слова «Собаке — собачья смерть» приведены в том же «Русском архиве», 1887, № 9, стр. 142 (П. П. Вяземский, со ссылкой на свидетельство флигель-адъютанта И. Д. Лужина, сообщившего об этом у Карамзиных) и 1911, № 9, стр. 160 (П. И. Бартенев, со ссылкой на свидетельство М. В. Воронцовой). Задолго до этого — в анонимном предисловии к английскому переводу «Героя нашего времени»: M. Lermontof, A hero of our own times, London, 1854, p. 2. — *Ред.*

[1] Th. Schimann, Geschichte Russlands unter Kaiser Nikolaus I, T. 3. Berlin, 1913, S. 411.

[2] «Дела и дни. Исторический журнал», 1921, кн. 2, стр. 189.

добного рода изображениями эти наклонности! Итак, я повторяю, что, по моему убеждению, это жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора. Характер капитана намечен удачно. Когда я начал это сочинение, я надеялся и радовался, думая, что он и будет, вероятно, героем нашего времени, потому что в этом классе есть гораздо более настоящие люди, чем те, которых обыкновенно так называют. В кавказском корпусе, конечно, много таких людей, но их мало кто знает; однако капитан появляется в этом романе как надежда, которой не суждено осуществиться. Господин Лермонтов оказался неспособным представить этот благородный и простой характер; он заменяет его жалкими, очень мало привлекательными личностями, которых нужно было оставить в стороне (даже если они существуют), чтобы не возбуждать досады. Счастливого пути, господин Лермонтов, пусть он очистит себе голову, если это может произойти в среде, где он найдет людей, чтобы дорисовать до конца характер своего капитана, допуская, что он вообще в состоянии схватить и изобразить его».

Документ очень существенный — и только случайностью можно объяснить, что он не фигурировал до сих пор ни в одной работе о Лермонтове. Особенно важно, что это не официальный документ, а *семейное* письмо: вопрос о Лермонтове и его «испорченности», очевидно, обсуждался и до того в семье Николая. Возможно, что именно Мария Николаевна была инициатором этого обсуждения. Во всяком случае, письмо это показывает с полной ясностью, что Николай пристально следил в это время за Лермонтовым и что дуэль с Барантом была только внешним поводом для новой ссылки. В этом смысле достаточно красноречиво звучат заключительные зловещие слова: «Счастливого пути, господин Лермонтов». Надо еще принять во внимание, что письма Николая к жене написаны всегда высоким стилем философа и моралиста, вроде: «Но это ли цель нашего пребывания на земле?». Чтобы понять истинный смысл этого письма, надо перевести его с языка нравственно-поучительных рассуждений на гораздо более свойственный Николаю полицейский язык — на язык щедринских Перехват-Залихватских и Угрюм-Бурчеевых.

Николаю понравился Максим Максимыч: он хотел бы видеть его «героем нашего времени» и героем романа. Этот

образ рисовался его воображению, конечно, как воплощение верноподданного, не рассуждающего служаки, беспрекословно исполняющего распоряжения начальства. Заключительные слова романа — о том, что Максим Максимыч «вообще не любит метафизических прений» — Николай понял, конечно, по-своему: «метафизические прения» дозволялись только высшему начальству.

В 1841 году Лермонтов, как бы отвечая на пожелания Николая, написал очерк «Кавказец», в котором «дорисовал» тип Максима Максимыча. Получилось, однако, не то, что нужно было Николаю: цензура запретила этот очерк.

Т. Шиман приводит это письмо мимоходом, в извлечении. Неизвестно, по какому поводу и в связи с чем посвящает Николай столько места Лермонтову и его роману; неизвестно, что́ говорил он в предыдущих письмах по этому вопросу. Надо приложить усилия, чтобы эти интереснейшие документы стали известны нам вполне и в подлинниках. Мне думается, что это одна из очередных и важных задач Всесоюзного лермонтовского юбилейного комитета.

О ТЕКСТЕ «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В интересах дела (и дела очень важного) мне приходится просить у редакции «Вопросов литературы» слова для реплики. Речь идет о тексте «Героя нашего времени». В редакционной статье, продолжающей полемику о недостатках академического издания сочинений Лермонтова[1], меня обвинили в том, что некоторые из сделанных мною по автографу исправлений не улучшают текста, а ухудшают его, что я «отменил» дальнейшую работу автора и «закрепил» допущенные им в автографе «досадные ошибки и описки».

Автор редакционной статьи признает, что в результате сверки с автографом мною устранены из последнего прижизненного издания романа (1841 года) «явные ошибки и искажения». Для ясности должен добавить, что этих случаев насчитывается больше сотни. Такое количество «явных ошибок» уже само по себе делает сомнительным качество издания и заставляет поставить вопрос: участвовал ли Лермонтов в подготовке изданий «Героя нашего времени», вышедших при его жизни (то есть первого — 1840 года и второго — 1841 года)? Сверял ли он наборную копию со своим автографом, читал ли корректуры и т. п.? Иначе говоря, можно ли считать прижизненные издания «Героя нашего времени» *в полном смысле авторскими?*

В статье говорится: «Советские текстологи считают, что следует с особым уважением относиться к последней авторской воле, нашедшей свое воплощение, в частности и у Лермонтова, в последнем прижизненном издании». Действительно, мы не можем не считаться с последним прижизненным изданием произведений писателя, но надо учитывать, что в досоветское время в этих изданиях были

Первая публикация — в журнале «Вопросы литературы», 1959, № 7, стр. 168—170. — *Ред.*

[1] «Еще раз о недостатках издания Сочинений Лермонтова». — «Вопросы литературы», 1959, № 2, стр. 133.

искажения и что частные издатели «с особым уважением», но без всякого изучения, механически перепечатывали эти издания. Советские текстологи впервые осуществили *подлинно критические* издания русских классиков, положив много сил на проверку текстов по рукописям и показав этим уважение к творчеству писателя. Но откуда автору статьи известно, что «последняя авторская воля» Лермонтова нашла свое полное воплощение в последнем прижизненном издании «Героя нашего времени»? Где это сказано или из чего следует? Известные нам факты говорят об ином: Лермонтову в это время было не до чтения корректур — иначе в изданиях романа не было бы такого количества грубейших ошибок.

Издание 1841 года (последнее прижизненное) печаталось и вышло в свет в отсутствие Лермонтова, — он уже уехал на Кавказ. Почти все ошибки и опечатки первого издания остались здесь в неприкосновенности — вплоть до неверно прочитанной даты в одной из записей дневника Печорина, в результате чего произошла полная путаница хронологии. Что касается первого издания (1840 года), то оно печаталось в тот период, когда Лермонтов сидел под арестом за дуэль с Барантом, и корректуры романа не могли бы добраться до него. Таким образом, для *авторской* правки была, в сущности, только одна возможность: в наборной копии (сделанной переписчиком с автографа) перед сдачей романа в печать, то есть примерно в конце 1839 или в начале 1840 года. Как видно из сличения автографа с печатным текстом, Лермонтов воспользовался этой возможностью, но не для «освобождения романа от архаизмов», как полагает автор статьи, а для более существенных изменений. Это видно из перечня ошибок, сделанных переписчиком и перешедших в печатный текст;[1] если бы правка Лермонтова коснулась таких мелочей, как «приподымаясь» или «взойдя», то грубые ошибки переписчика были бы, надо полагать, исправлены. В том-то и дело, что всю мелкую стилистическую и грамматическую «правку» делали, очевидно, издатели и корректоры.

Текстология — наука в высшей степени конкретная, «опытная»; умозаключения и выводы в ней должны опи-

---

[1] См. М. Ю. Лермонтов, Соч., т. 6, изд-во АН СССР М.—Л. 1957, стр. 651—655.

раться не на отвлеченные аксиомы, а на реальные факты — исторические, биографические, психологические, лингвистические. Осведомленному и опытному текстологу, например, совершенно ясно, что имеющиеся в автографе «Героя нашего времени» такие формы, как «англинскую», «колена», «взойдя в комнату», «приподымая», «подымаясь» и пр., представляют собой живые факты лермонтовского языка, тогда как появившиеся в печати «исправления» (войдя, приподнимая и т. п.) — обыкновенная корректорская правка, которую текстологи *обязаны* снимать. Автор статьи «с удовлетворением» отмечает, что в последнем издании Гослитиздата «большая часть указанных погрешностей в тексте романа устранена». Тут он выдал себя с головой: испытанное им «удовлетворение» характерно не для текстолога, а для корректора, всегда старающегося подчинить живую речь книжным правилам грамматики.

По-корректорски обошелся автор статьи и с другими двумя случаями, утверждая, что взятые мною из автографа поправки представляют собою «явную языковую оплошность» Лермонтова. В первом случае речь идет о словах Грушницкого, сказанных в ответ на вопрос Печорина: «А ты у них ⟨у Лиговских⟩ бываешь?» В печатном тексте Грушницкий говорит: «Нет еще; я говорил раза два с княжной, не более. Знаешь, как-то напрашиваться в дом неловко» и т. д. В автографе — иначе: «Нет еще; я говорил раза два с княжной и более, но знаешь, как-то напрашиваться в дом неловко». Переписчик, по-видимому, принял лермонтовское «и» за «не» (есть другие аналогичные случаи), вследствие чего пришлось (в корректуре?) убрать «но»; а ведь суть-то в том, что Грушницкий смущен вопросом Печорина и хвастается,— отсюда это «раза два и более», отсюда и следующее за этим «но». Автор статьи цитирует только первую половину фразы (до «но») — прием не вполне корректный.

Второй пример. В автографе написано: «Под виноградными аллеями, покрывающими скат Машука, мелькали порою пестрые шляпки любительниц уединения вдвоем, потому что всегда возле такой шляпки я замечал или военную фуражку, или безобразную круглую шляпу». В печати вместо множественного числа появилось единственное: «мелькала порою пестрая шляпка любительницы уединения вдвоем». Автор статьи спрашивает:

«Можно ли здесь единственное число заменять по автографу на множественное? Ведь единственного числа здесь требует даже синтаксическое построение фразы («возле такой шляпки»). Множественое число не только нарушает точность воспроизведения картины, но и делает фразу грамматически неправильной».

Да, вот именно так рассуждал, очевидно, и корректор издания, а на самом-то деле прав, конечно, Лермонтов. Что же это за странная «любительница», порою мелькающая в «*пестрой* шляпке»? Все одна и та же? Мелькали, конечно, *разные* шляпки, поэтому «*пестрые*», а не пестрая, и поэтому «любительниц». Здесь множественное число совершенно *обязательно,* а далее вполне возможно и естественно единственное число: «возле такой шляпки» (в смысле — «возле каждой такой шляпки»). Для живой речи здесь нет решительно ничего «грамматически неправильного».

Думается, что на предъявленные мне упреки я ответил достаточно ясно и убедительно. Не следует придавать понятию «воля автора» юридический смысл: речь идет не о духовном завещании, а о художественном произведении. При изучении текста любой вещи надо прежде всего выяснить форму и степень участия автора в ее издании; от этого зависит решение вопроса, была ли «воплощена» в данном печатном тексте его «воля» и в какой мере. В отношении «Героя нашего времени» приходится решительно сказать, что *в изданиях 1840—1841 годов авторская воля Лермонтова воплощена не была* и что ее надо восстанавливать по рукописному тексту.

ЛЕГЕНДА О ЗЕЛЕНОЙ ПАЛОЧКЕ

1

Некоторые впечатления детства обладают такой силой, что следы от них сохраняются в памяти до конца жизни. По этим следам, как по остаткам древних надписей, можно иной раз восстановить факты, имеющие историческое значение.

Лев Толстой запомнил на всю жизнь, как однажды старший брат, Николенька, объявил младшим, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми «муравейными братьями»; тайна эта написана на зеленой палочке, а палочка зарыта в лесу, у дороги, на краю оврага. Николеньке было тогда десять лет, Льву — пять. Прошло семьдесят лет, и Толстой рассказал в «Воспоминаниях» эту полюбившуюся ему детскую утопию, ставшую для него своего рода символом веры: «Как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает» [1].

В памяти Толстого сохранилась, конечно, только самая основа Николенькиной легенды; в полном виде легенда эта была, наверно, и таинственнее, и занимательнее, и ближе к детским интересам и представлениям. Толстой говорит о Николеньке: «Воображение у него было такое, что он мог рассказывать сказки или истории с привидениями или юмористические истории... без остановки и запинки целыми часами и с такой уверенностью в действительность рассказываемого, что забывалось, что

Первая публикация — в журнале «Огонек», 1950, № 47, стр. 23—24. В рукописях даты: сентябрь 1949 года, октябрь 1949 года. Б. М. Эйхенбаум снова обращался к этой теме, работая над книгой «Юность Льва Толстого» (1952). — *Ред.*

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 34, Гослитиздат, М. 1952, стр. 387. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

это выдумка» (*34*, 386). Николенька сумел уверить братьев в действительном существовании зеленой палочки с написанной на ней тайной, а игра в «муравейное братство» стала одной из любимых: «...помню ту таинственную важность, с которой Николенька посвящал нас в эти тайны, и наше уважение и трепет перед теми удивительными вещами, которые нам открывались. В особенности же оставило во мне сильное впечатление муравейное братство и таинственная зеленая палочка, связывавшаяся с ним и долженствующая осчастливить всех людей» (*34*, 387).

Откуда же взял Николенька сюжет для этой замысловатой легенды-утопии? Что означают и чему соответствуют ее образы? Эти вопросы возникли и у Толстого: «Как теперь я думаю,— говорит он в «Воспоминаниях»,— Николенька, вероятно, прочел или наслушался о масонах, об их стремлении к осчастливлению человечества, о таинственных обрядах приема в их орден, вероятно слышал о Моравских братьях и соединил все это в одно в своем живом воображении и любви к людям, к доброте...» (*34*, 387).

Предположение Толстого, что Николенька «наслушался» взрослых или присутствовал при их беседах, поддерживается «Войной и миром» — той сценой в конце романа, где Николенька Болконский слушает рассказ Пьера о последних событиях в Петербурге. Эта сцена написана явно по следам детских воспоминаний о брате: «Кудрявый болезненный мальчик, с своими блестящими глазами, сидел никем незамечаемый в уголку, и только поворачивая кудрявую голову на тонкой шее, выходившей из отложных воротничков, в ту сторону, где был Пьер, он изредка вздрагивал и что-то шептал сам с собою, видимо, испытывая какое-то новое и сильное чувство».

Вот под таким же впечатлением Николенька Толстой и мог сочинить легенду о зеленой палочке и «муравейных братьях». Он, видимо, часто оказывался в обществе взрослых и пристрастился к этому времяпрепровождению, тем более что после смерти матери (ему было тогда семь лет) домашний присмотр за ним ослабел. Из услышанных рассказов он талантливо лепил всевозможные фантастические истории, которыми увлекал и «морочил» (по выражению Толстого) младших братьев. Он обладал не-

сомненным писательским дарованием: «Тургенев говорил про него очень верно, — вспоминает Толстой, — что ⟨он⟩ не имел только тех недостатков, которые нужны для того, чтобы быть писателем» (*34,* 386).

Вполне правдоподобно, что легенда о зеленой палочке была сочинена Николенькой на основе услышанной им беседы взрослых; но о чем шла эта беседа? Толстой высказал предположение, что Николенька «наслушался о масонах» и о таинственных обрядах приема в их орден; значит, он считал, что отец был связан с масонством. Однако ниоткуда не видно, чтобы отец и его друзья увлекались религиозно-обрядовой стороной масонства: как и Пьер Безухов, Николай Ильич Толстой занимался масонством лишь в той мере, в какой оно могло тогда способствовать просвещению общества. Он не проявлял интереса к религиозным вопросам, но увлекался политикой и историей; естественно предположить, что темой взволновавшей Николеньку беседы были политические события — в том роде, как это описано в «Войне и мире».

Николенька Болконский слышал разговор Пьера с Николаем Ростовым и Денисовым в 1820 году (бунт в Семеновском полку, Аракчеев и пр.), а Николенька Толстой оказался свидетелем каких-то бесед взрослых в 1832 или 1833 году. Кто же были эти взрослые и о чем они беседовали?

2

Толстой имел довольно смутное представление об отце. Иначе и быть не могло. Отец умер внезапно в 1837 году, когда Толстому было всего девять лет (мать умерла в 1830 году), опекавшие его потом «тетеньки» мало что могли рассказать об отце (особенно о его молодости), кроме семейных и бытовых подробностей. В одном наброске к «Казакам» Толстой говорит об отце Оленина: «Отец умер, когда еще ребенок не успел оценить его. И когда старые друзья отца встречались с сыном и, взяв его за руку и глядя ему в лицо, говаривали: «как я любил вашего отца! Какой славный, отличный человек был ваш батюшка!» — мальчику казалось, что в глазах друзей проступали слезы, и ему становилось хорошо. Отец так и остался для сына туманным, но величаво мужественным образом простого, бодрого и всеми люби-

мого существа» (*6*, 246). Это несомненный мемуар, рисующий действительное представление об отце, как оно сложилось у Толстого в итоге юности (набросок сделан в 1858 году). В дальнейшем образ отца несколько уточнился, — вероятно, благодаря воспоминаниям друзей, с которыми сохранилась семейная связь.

В «Воспоминаниях» Толстой говорит об общественно-политической позиции отца: «Сколько я могу судить, он не имел склонности к наукам, но был на уровне образованных людей своего времени. Как большая часть людей первого Александровского времени и походов 13, 14 и 15 годов, он был не то что теперь называется либералом, а просто, по чувству собственного достоинства, не считал себя возможным служить ни при конце царствования Александра I, ни при Николае» (*34,* 356—357). Толстой не хочет называть отца либералом, потому что к концу XIX века это слово стало обозначать политическую партию. Однако отказ от службы «по чувству собственного достоинства» нельзя считать просто личным капризом: по тому времени это было выражением определенной гражданской позиции. Так вели себя оппозиционеры, «либералисты» — люди, связанные с декабристским движением. Борьба за независимость взглядов и поведения была их главной заботой. Об этом говорит Пьер в конце «Войны и мира», когда он рассказывает о положении в Петербурге: «Все молодое, сильное притягивается туда и развращается. Одного соблазняют женщины, другого почести, третьего тщеславие, деньги, и они переходят в тот лагерь. Независимых, свободных людей, как вы и я, совсем не остается».

Николай Ильич Толстой принадлежал к этой дворянской оппозиции:[1] именно поэтому он, бывший кавалергард и герой Отечественной войны, бросил военную службу (как делали тогда многие из будущих декабристов) и замкнулся в деревне. Толстой говорит: «Дома отец, кроме занятия хозяйством и нами, детьми, еще много

[1] Распространенное мнение, что в Николае Ростове Толстой изобразил отца, неверно, как неверно вообще сводить образы Толстого к тому или другому «прототипу». Сам Толстой говорил С. А. Берсу, что некоторые черты отца он передал Пьеру (С. А. Б е р с, Воспоминания о графе Л. Н. Толстом, Смоленск, 1893, стр. 4—5). Характеристика отца, сделанная в «Воспоминаниях», никак не совпадает с позицией Николая Ростова в споре с Пьером.

читал. Он собирал библиотеку, состоящую по тому времени в французских классиках, исторических и естественно-исторических сочинениях — Бюфон, Кювье» (*34*, 356). В начале 20-х годов это было типично для оппозиционно настроенной молодежи. В «Горе от ума» Скалозуб с возмущением говорит о своем двоюродном брате, вместе с которым они «отличились» в 1813 году:

Но крепко набрался каких-то новых правил.
Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,
В деревне книги стал читать.

Так повел себя и отец Толстого. Это не значило, что он решил уйти от людей, от общества; он ушел только от петербургского правительства, от чиновников, — «по чувству собственного достоинства». Он окружил себя родственниками и друзьями.

Толстой вспоминает: «События в детской деревенской жизни были следующие: поездки отца к Киреевскому и в отъезжее поле, рассказы об охотничьих похождениях, к которым мы, дети, прислушивались, как к важным событиям. Потом — приезды моего крестного Языкова с его гримасами, трубкой, лакеем, стоявшим за его стулом во время обеда. Потом приезды Исленьева с его детьми, одна из которых стала потом моей тещей (то есть мать Софьи Андреевны, Любовь Александровна Берс. — *Б. Э.*). Потом приезды Юшкова, который всегда привозил что-нибудь странное: карикатуры, кукол, игрушки... Еще памятные впечатления: приезд Петра Ивановича Толстого, отца Валериана, мужа моей сестры... Другое — приезд его брата — знаменитого американца Федора Толстого» (*34*, 392).

Как видно, Ясная Поляна была в 30-х годах местом, куда охотно приезжали гостить и соседи по имению, и дальние родственники, и знакомые, но только люди «независимые» по положению и взглядам. Толстой говорит об отце: «Он не только не служил нигде во времена Николая, но даже все друзья его были такие же люди свободные, не служащие и немного фрондирующие правительство. За все мое детство и даже юность наше семейство не имело близких сношений ни с одним чиновником» (*34*, 357).

Из воспоминаний Толстого видно не только то, что в Ясную Поляну часто приезжали гости, но и то, что эти

приезды были событиями в жизни детей: дети с любопытством «прислушивались» к рассказам и беседам взрослых — именно так, как это описано в «Войне и мире». Отец женился и уединился в деревне в 1824 году; о событиях 1825 года и о последовавших казнях и ссылках он мог знать только от приезжавших в Ясную Поляну друзей. Кое-что мог рассказать, например, упомянутый Толстым А. М. Исленьев, бывший когда-то адъютантом генерала М. Ф. Орлова и знавший многих декабристов. Но еще больше, подробнее и основательнее мог и должен был рассказать Н. И. Толстому один из самых близких его друзей — Павел Иванович Колошин, приезжавший в Ясную Поляну с женой (родственницей Толстых) и детьми [1].

П. И. Колошин был не просто «фрондером» (как это можно сказать об А. М. Исленьеве), а серьезным декабристом (как и его брат Петр Иванович), членом Союза благоденствия, принимавшим деятельное участие в составлении «Зеленой книги» (устава Союза благоденствия). Друг И. И. Пущина, В. П. Зубкова и С. Н. Кашкина, он принадлежал к числу умеренных декабристов «Муравьевской группы»; ближайшей и важнейшей целью тайного общества он считал «нравственное и умственное образование», а «содействие к получению конституции» — целью отдаленнейшей, нужной и возможной только после того, как поднимется умственный и нравственный уровень народа. Такая позиция была, наверно, по душе и Н. И. Толстому: по его поведению в годы 1819—1824 видно, что он был близок к правым декабристам. Как бы следуя указаниям «Зеленой книги», он бросил военную службу и занял скромную должность воспитателя в военно-сиротском училище.

В декабре 1825 года Колошин был арестован, а в июле 1826 года выслан в сельцо Смольново, Владимирской губернии, под надзор полиции. Общение его с Н. И. Толстым, таким образом, прервалось, но ненадолго:

---

[1] Дочь П. И. Колошина Сонечка была предметом детской любви Толстого — «самой сильной», как писал он П. И. Бирюкову в 1903 году (*74,* 239). Эта любовь описана в «Детстве» и «Отрочестве» (Сонечка Валахина). Сыновья Колошина были его близкими приятелями в 50-х годах. В «Воспоминаниях» Толстой не упоминает о приездах П. И. Колошина, вероятно, потому, что он был тогда (в годы 1832—1833) еще очень мал.

в 1831 году он уже получил разрешение приехать в Москву для лечения, а затем и для постоянного жительства. Можно не сомневаться, что скоро после этого, то есть в 1832 или в 1833 году, Колошин приехал в Ясную Поляну повидать своего друга после семилетней разлуки. Это были, конечно, дни больших радостей и волнений для всех жителей яснополянского дома, вплоть до детей.

Колошин, конечно, рассказывал Н. И. Толстому о судьбе декабристов; как человек светского круга, он, приехав в Москву, мог узнать подробности следствия и суда над ними. Естественно, что друзья, обсуждая создавшееся положение, говорили и о «Зеленой книге», и о конституции Никиты Муравьева, и о «Русской правде» Пестеля как о трех важнейших документах декабристской эпохи. В связи с этим Колошин, вероятно, рассказал интересную историю поисков рукописи «Русской правды», содержавшей основной закон будущего Российского государства. Сначала следственные власти искали эту рукопись в зеленых портфелях, в которых (как было сказано в доносе) Пестель хранил все важные бумаги; там ее, однако, не оказалось. В дальнейшем выяснилось, что рукопись зарыта в земле — в канаве у села Кирнасовки. В этой канаве рукопись «Русской правды» была в конце концов найдена и доставлена Николаю I.

Допустим, что Николенька слышал хотя бы часть беседы Колошина с отцом: слышал о «Зеленой книге» и зеленых портфелях (зеленый цвет был у декабристов цветом свободы), о *правде*, зарытой в землю, о братьях Муравьевых (о них Колошин говорил с особым уважением). Это должно было произвести на него огромное впечатление — не меньшее, чем то, какое произвел рассказ Пьера на Николеньку Болконского: «Когда все поднялись к ужину, Николенька Болконский подошел к Пьеру, бледный, с блестящими, лучистыми глазами... Пьер вдруг понял, какая особенная, независимая, сложная и сильная работа чувства и мысли должна была происходить в этом мальчике во время разговора...». Вот так получилось и с Николенькой Толстым. Из разговора Колошина с отцом он понял, что есть люди, которые знают тайну, как избавить людей от зла, «сделать их счастливыми»; они написали правду об этом и зарыли ее в землю. Все было готово для создания легенды, оставалось дать ход воображению. Из запаса детских игр и сказок явилась

палочка-выручалочка; она оказалась зарытой в землю, но с ясным следом от рассказа о рукописи: на палочке *написана* тайна, как сделать людей счастливыми. Братья Муравьевы превратились в «муравейных братьев».

Так история «Русской правды» послужила основой для создания детской легенды о зеленой палочке, настолько поразившей воображение пятилетнего Льва Толстого, что он запомнил ее на всю жизнь и даже просил похоронить себя на том месте, где, по словам Николеньки, была зарыта эта палочка. При скудости материалов, относящихся к детству Толстого и к жизни его родителей, эта легенда (если верна сделанная здесь расшифровка) является любопытным свидетельством о связи его отца с дакабризмом. Интерес Николеньки к вопросу о том, как сделать людей счастливыми, мог образоваться только в атмосфере постоянных бесед и споров на социально-исторические и политические темы; в этой атмосфере формировалось детское сознание Льва Толстого.

РАННИЙ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ НАБРОСОК Л. ТОЛСТОГО

Севастопольские очерки Л. Толстого имеют не только военно-патриотический, но и общественно-политический смысл: они были написаны после смерти Николая I, в момент ожидания «великих перемен». «Нужно трудиться и мужаться, чтобы участвовать в этих важных минутах в жизни России», — записал Толстой в дневнике 1 марта 1855 года, в день присяги новому царю[1]. Эти ожидания и настроения подготовлялись в среде передового офицерства еще до смерти Николая I.

5 октября 1854 года группа офицеров артиллерийского штаба Южной армии (в Кишиневе) решила издавать военный журнал для содействия просвещению и образованию среди войск. Одним из этих офицеров был Л. Н. Толстой: он был избран редактором журнала. «Мне необходимо написать статью и пробный листок», — записал Толстой в тот же день в дневнике (*47*, 26). Статья была написана — и пробный номер «Военного листка» был представлен 21 октября главнокомандующему М. Д. Горчакову. На издание этого журнала требовалось разрешение свыше; пробный номер был отправлен военному министру.

В письме к брату Сергею от 29 ноября 1854 года Толстой подробно рассказал о проекте журнала, а затем прибавил: «Все это еще предположения до тех пор, пока не узнаем ответа государя, и я, признаюсь, боюсь за него: в пробном листке, который послан в Петербург, мы неосторожно поместили 2 статьи, одна моя, другая Ростов-

---

Первая публикация — в Ученых записках Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена, т. 67, 1948, стр. 135—137. — *Ред.*

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. («Юбилейное издание»), т. 47, Гослитиздат, М. 1937, стр. 37. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

цева, не совсем *православные»* (*59*, 283). Последнее слово, подчеркнутое Толстым, имеет, конечно, не религиозный, а политический смысл. Настроение Толстого в это время было крайне оппозиционное: он (как и его товарищи по журналу) прекрасно понимал, что военные неудачи, грозившие серьезными последствиями, происходили от дурного руководства, а иногда даже из-за прямого предательства властей. Главной задачей журнала было — поднять и поддержать дух в войске, а в тех исторических обстоятельствах это значило говорить о трудном положении солдатской массы и о необходимости перемен.

В конце октября Толстой выехал из Кишинева в Севастополь. По дороге туда, в Одессе, он узнал подробности об Инкерманском сражении (24 октября) — «ужасном деле» генерала Даненберга, кончившемся отступлением наших войск и большими потерями. 2 ноября Толстой записал эти подробности в дневнике: «Дело предательское, возмутительное... Мы должны были отступить, ибо при половине наших войск по непроходимости дорог не было артиллерии и, бог знает почему, не было стрелковых батальонов. Ужасное убийство. Оно ляжет на душе многих!.. Известие об этом деле произвело впечатление. Я видел стариков, которые плакали навзрыд, молодых, которые клялись убить Даненберга». Вслед за этими словами идут строки, прерывающие последовательность дневниковой записи и написанные совсем в ином стиле и жанре, а затем продолжается прерванная этой вставкой дневниковая запись: «В числе бесполезных жертв этого несчастного дела убиты Соймонов и Комстадиус. Про первого говорят, что он был одним из немногих честных и мыслящих генералов русской армии; второго же я знал довольно близко: он был членом нашего общества и будущим издателем журнала. Его смерть более всего побудила меня проситься в Севастополь. Мне как будто стало совестно перед ним».

Поездка Толстого в Севастополь имела тоже своего рода политический характер: он ехал туда не только как офицер, но и как будущий редактор журнала. Запись об Инкерманском сражении сделана, несомненно, в сознании этой своей важной и ответственной роли. В связи со всем этим указанная выше вставка в запись дневника

получает особый смысл: ее надо считать заготовкой — предварительным наброском статьи для задуманного журнала. Вот эта вставка: «Велика моральная сила русского народа. Много политических истин выйдет наружу и разовьется в нынешние трудные для России минуты. Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастий России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы. Они с большим достоинством и гордостью будут принимать участие в делах общественных, а энтузиазм, возбужденный войной, оставит навсегда в них характер самопожертвования и благородства». (*47*, 27—28). Это, конечно, не простая дневниковая запись для себя: таким тоном и языком Толстой не пишет дневниковых записей. Это вообще необычный для Толстого тех лет публицистический язык, который дается ему, видно, с некоторым трудом.

Дух этого наброска тоже «не совсем православный». Толстой достаточно ясно говорит о необходимости и даже о неизбежности политических перемен. Не только предупреждением, но и прямой угрозой звучат слова о том, что «много *политических истин* выйдет наружу» или что «будут *гражданами* России и *не забудут* своей жертвы». Недаром в особой докладной записке, написанной, вероятно, в это же время, Толстой смело заявил, что он будет бороться со злом, «пером, словом и силою» (*4*, 286). Через несколько недель после записи об Инкерманском сражении, 23 ноября, Толстой записал в дневнике, что «Россия или должна пасть, или совершенно преобразоваться» (*47*, 31). Здесь открыто сказано то, что в наброске статьи выражено в несколько прикровенной форме.

21 ноября 1854 года (на другой день после написанного брату письма) в штабе был получен отказ: Николай I «изволил признать неудобным разрешить» издание журнала (*4*, 410) [1]. Толстой узнал об этом, вероятно, позднее других, потому что был в это время под Симферополем. Пробный листок, посланный царю, до сих пор

---

[1] Ср. статью В. Срезневского «О военном журнале Л. Н. Толстого» в сб. «Толстой. 1850—1860», Л. 1927.

не найден — статья Толстого остается, таким образом, неизвестной. При таком положении сделанный в дневнике набросок приобретает особую ценность: по нему можно до некоторой степени судить, в каком смысле утраченная статья была «не совсем православной» и каковы были общественно-политические настроения Толстого перед созданием севастопольских очерков.

ИСТОРИЯ ОДНОГО СЛОВА

Появление «Войны и мира» очень взволновало Тургенева. Первые его отзывы (еще до выхода романа в целом) были отрицательными; потом оценка стала повышаться и в конце концов приобрела восторженный характер, хотя и с постоянными оговорками в отношении философских рассуждений Толстого. «Есть целые десятки страниц сплошь удивительных, первоклассных», — писал Тургенев П. В. Анненкову. И дальше: «Есть в этом романе вещи, которых, кроме Толстого, никому в целой Европе не написать и которые возбудили во мне озноб и жар восторга» [1]. В письме к И. П. Борисову Тургенев называет Толстого «*самым даровитым* писателем во всей современной европейской литературе» [2].

Как раз в это время (1869 год) Тургенев писал очередной отрывок своих «Литературных воспоминаний» под заглавием «По поводу „Отцов и детей"» — своего рода исповедание веры, обращенное ко всем врагам и критикам как слева, так и справа. В качестве «самого печального примера» отсутствия истинной свободы понятий и воззрений Тургенев приводит «Войну и мир» Толстого, но тут же прибавляет, что это произведение «по силе творческого, поэтического дара стоит едва ли не во главе всего, что явилось в нашей литературе с 1840 года» [3]. Под «нашей» надо понимать, очевидно, русскую литературу, но что означает в таком случае эта дата? В 1840 году появился «Герой нашего времени» Лермонтова, но ведь в 1842 году изданы «Мертвые души» Гоголя. Как же мог Тургенев пройти мимо этой важнейшей в истории русской литературы даты?

Первая публикация — в журнале «Огонек», 1956, № 3, стр. 16. — *Ред.*

[1] И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 7, изд-во «Наука», М.—Л. 1964, стр. 64—65. В дальнейшем: Тургенев, Письма, том, страница.

[2] Там же, стр. 342.

[3] И. С. Тургенев, Соч., т. 1, СПб, 1869, стр. С.

Недоумение исчезает, если от печатных изданий обратиться к рукописи — к ценнейшему беловому автографу, хранящемуся в архиве Государственного исторического музея. Этот автограф был послан Тургеневым осенью 1869 года издателю для первого тома «Сочинений»; с него набирался текст «Литературных воспоминаний» в этом издании. Однако до того рукопись, по просьбе самого автора, побывала в руках старого тургеневского друга и советчика Николая Христофоровича Кетчера, того самого чудака и фанатика Кетчера, который так ярко описан в «Былом и думах» Герцена. Тургенев ценил горячность Кетчера и всегдашнюю его готовность выполнить любое поручение, но забывал о его «цензурных» страстях, о его свойстве любить своих друзей до «притеснения», как выразился Герцен [1]. Особенно импонировало Тургеневу то, что Кетчер был, по его мнению, «львом» на опечатки. Постоянная жизнь за границей и связанная с этим невозможность самому править корректуры развили в Тургеневе особую болезнь — страх опечаток: «Ты знаешь хорошо, какой ужас внушают сочинителям опечатки, — а ты величайший мастер истреблять их», — писал он Кетчеру [2], как будто опечатки — нечто вроде инфузорий или бацилл.

Тургенев привык к Кетчеру, как больной привыкает к врачу (Кетчер на самом деле был по образованию лекарем), хотя бы и с недостатками в характере или в искусстве лечения. Он советовался и считался с Кетчером не только в вопросе об опечатках, но и в более серьезных случаях. «Ты держишь корректуру моих сочинений — и особенно «Литературных воспоминаний», — служащих вместо предисловия,— писал он Кетчеру.— Я ими не особенно доволен — но по крайней мере надо избегнуть чепухи в них. Коли попадется тебе что-нибудь неверное, властию тебе данной, устрани» [3]. Соблазн был велик — и Кетчер нашел в рукописи подходящее место.

Тургенев, оказывается, написал, что роман Толстого «Война и мир» стоит едва ли не во главе всего, что явилось «в европейской литературе с 1840 года».

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 томах, т. 9, изд-во АН СССР, М. 1956, стр. 223, 227, 228.
[2] Тургенев, Письма, т. 7, стр. 20.
[3] Там же, т. 8, стр. 103.

«Чепуха! — воскликнул, очевидно, лекарь Кетчер, переводивший Шиллера и Шекспира и потому считавший себя высшим судьей в такого рода вопросах. — Перехватил Иван Сергеевич: где же это видано, где же это слыхано, чтобы русский роман оказался во главе европейской литературы?!» Вычеркнув слово «европейской», он написал сверху особенно крупно и разборчиво: «нашей».

Тургенев не заметил коварной поправки, снизившей оценку «Войны и мира», а заодно отодвинувшей и «Мертвые души» на второй план. Сказав, что «Война и мир» стоит едва ли не во главе всего, что явилось в европейской литературе с 1840 года, Тургенев имел в виду, конечно, развитие европейского реализма, начавшееся после 30-х годов (Стендаль, Бальзак, Мериме, Диккенс, Флобер). Поправка Кетчера придала этой дате иной, узкий смысл или, вернее, сделала ее, да и всю фразу, бессмысленной. Не найдись рукопись Тургенева (она оказалась в архиве историка И. Е. Забелина), эта фраза печаталась бы так, как она печатается во всех изданиях до сих пор, то есть в кетчеровской редакции, и мы бы не подозревали, что Тургенев решился или, вернее, счел нужным в 1869 году оценить «Войну и мир» так высоко.

Отныне в тексте «Литературных воспоминаний» Тургенева слово «нашей» надо заменить словом «европейской» — и пусть из этого маленького примера читатели, а заодно и издатели, увидят, что такое текстология и почему она нужна [1].

---

[1] Предложенная в этой заметке поправка реализована в собраниях сочинений И. С. Тургенева. — *Ред.*

С. ЦВЕЙГ О ТОЛСТОМ

Книга Стефана Цвейга о Толстом интересна нам прежде всего и больше всего, конечно, именно как книга — *Стефана Цвейга.* Нам интересно знать, что думает и как чувствует Толстого такой насквозь европейский человек, человек современной Европы, как Стефан Цвейг, — независимо даже от того, насколько правильны или объективны его суждения и оценки.

Книга эта, конечно, результат не столько изучений, сколько размышлений и вчувствований. Поэтому было бы совершенно неуместным вступать здесь с Цвейгом в полемику, противопоставлять его тезисам тезисы другие и т. д. Единственно, что можно и нужно сделать, — это дать общую характеристику и оценку его книги и тем самым помочь русскому читателю понять ее.

Она не то что трудна, но во многом чужда нам — и прежде всего своим стилем. Она написана витиевато, патетично, пышно, изысканно, а мы отвыкли от этого и даже не очень любим. Она написана не только в типично западной манере, но даже скорее во французской, чем в немецкой (это, вероятно, большая стилистическая заслуга Цвейга), — а мы сейчас более чем когда-нибудь стоим в стороне от подобных соблазнов и поползновений. Читая книгу Цвейга (и тем более — о Толстом), все время хочется перевести ее на русский язык — не в том смысле, в каком это сделано издательством «Время» [1], а в другом, несколько переносном: заменить это изысканное словесное кружево более простой и грубой тканью.

Но оставим в стороне вопросы стиля. Цвейг, в конце концов, имеет полное основание не считаться с нашими требованиями и вкусами или даже презирать их. Я

Первая публикация — в книге Б. М. Эйхенбаума «Мой временник», Изд-во писателей в Ленинграде, 1929, стр. 128—130. — *Ред.*

[1] С. Цвейг, Певец своей жизни Лев Толстой. — Собр. соч., т. 6, изд-во «Время», Л. 1928.

говорю в данном случае не как критик, а просто как русский читатель.

Как понимает и оценивает Толстого Стефан Цвейг?

Книга его написана вне всякого исторического ракурса — не сделано никаких попыток выяснить литературные традиции Толстого, сопоставить его с другими явлениями русской и иностранной литературы XIX века, включить его в эпоху. В этом смысле книга его — насквозь субъективная и импрессионистическая, соприкасающаяся с художественной манерой. Отчасти Цвейг даже мотивирует такого рода точку зрения, заявляя, что творения Толстого, подобные безначальной, беспредельной природе, «никогда не носят характерного отпечатка известной эпохи; если бы некоторые из его рассказов без имени их творца попали кому-нибудь впервые в руки, никто бы не осмелился сказать, в каком десятилетии, даже столетии они написаны, настолько это повествование стоит вне времени». Итак, творения Толстого рассматриваются Цвейгом sub specie æternitatis [1].

Естественно, что при такой постановке вопроса наиболее удались Цвейгу те главы и места книги, где он говорит о явлениях, непосредственно с историей не связанных, — как, например, «Портрет». Здесь, помимо всего, сказывается именно художественный дар Цвейга — естественное и привычное для него вчувствование в физический и психический облик своего «персонажа». Именно *физический* портрет Толстого, собранный из мельчайших деталей и тщательно отделанный, наиболее удался Цвейгу. Эта глава кажется наиболее убедительной и проникнутой не только стилистическим, но и душевным пафосом.

Зато другие главы, требующие, по самому существу затронутых тем, другого рода обобщений и тезисов, менее убедительны и менее оригинальны. Глава о Толстом как художнике дает меньше, чем ожидаешь, уже по одному тому, что противоположение Толстого, как изобразителя плоти, Достоевскому, как ясновидцу духа, знакомо нам еще со времени книги Мережковского [2]. Я не хочу сказать, что тем самым это неверно, но мысль имеет разные оттенки, разные формулировки: формула-антитеза Мереж-

---

[1] С точки зрения вечности *(лат.)*.

[2] Имеется в виду книга «Толстой и Достоевский» (1901—1902). — *Ред.*

ковского была характерна и типична для своего времени — сейчас она просто не звучит или звучит как повторение. С другой стороны, такие утверждения Цвейга, как: «Толстой никогда не изучал повествовательного искусства и потому не мог его забыть, его природный гений не знает ни роста, ни увядания, ни прогресса, ни регресса», — кажутся натяжкой. Величие Толстого нисколько не умаляется от того, что он, как мы знаем по дневникам и письмам, много думал над вопросами литературной техники, упражнялся и внимательно изучал образцы мировой литературы — и именно как изучает мастер-профессионал (ср. хотя бы его отзыв о романах А. Дюма, которыми он зачитывался в 60-х годах). Знаем мы и то, что у Толстого были неудачи, были моменты остановок и пр.

Но в том-то и дело, что все эти вопросы для Цвейга просто несущественны — он их или прямо обходит, или торопится пройти мимо них. Ему, как беллетристу, важно «сублимировать» Толстого, чтобы сделать его подходящим для своей новеллы героем. Его книга о Толстом, примыкает к циклу его новелл, названных «Роковые мгновения». Центр ее — это то «роковое мгновение» в жизни Толстого, когда он, внезапно почувствовав присутствие и неизбежность смерти, потерял свое душевное спокойствие и заметался в поисках «смысла жизни». Таков «сюжет» этой книги, трактованный как «типично русская» трагедия.

Но есть в книге Цвейга страницы, где он из беллетриста превращается в публициста. Моралистические учения Толстого возбуждают в нем негодование — он говорит о них даже с некоторой европейской брезгливостью и называет мышление Толстого «нечестным». В этих страницах проглядывает даже что-то похожее на страх — страх культурного европейца перед явлением дикаря: «Мы не хотим упразднить ни одно из достижений духа и техники, ничего от нашего западного наследства, ничего: ни наших книг, ни наших картин, ни городов, ни науки, ни одного дюйма, ни одного золотника нашей чувственной, видимой действительности мы не отдадим из-за какого-нибудь философа, и меньше всего за регрессивное, угнетающее учение, которое толкает нас в степь и в духовную тупость».

Конечно, если бы Цвейг сначала не так «сублимировал» своего героя и не вынул бы его из эпохи, то ему потом не пришлось бы так гневаться и пугаться. Поставить жизнь и учение Толстого вне истории, рассматривать его

эволюцию исключительно в психофизическом плане — значит неизбежно обеднить и унизить его образ, несмотря на всю «сублимацию». И именно это резко сказывается в главе «День из жизни Толстого», наименее удачной, несмотря на ее беллетристичность. Толстой здесь выглядит ворчливым немцем-педантом, который скачет на своей любимой кобыле в лес только потому, что так нужно для новеллы Стефана Цвейга. Здесь произошла какая-то ошибка в самой конструкции книги: после философских глав «День из жизни» производит впечатление не картины и даже не иллюстрации, а схемы, чертежа.

В заключение — о другого рода ошибке, фактической: «Семейное счастие» писалось Толстым в 1859 году, до женитьбы, а у Цвейга Толстой вспоминает, как Софья Андреевна переписывала ему эту вещь и благодарила его.

ДЕКОРАЦИЯ ЭПОХИ

Мы вступили в полосу нового развития исторического и биографического романа. Это естественный результат эстетического интереса к мемуарной литературе, к исторической экзотике. Современный быт должен предварительно пройти сквозь литературное оформление вне фабулы, в виде очерков и фельетонов, чтобы стать сюжетоспособным. Недаром наши газеты заполняются сейчас своего рода «письмами русского путешественника», в которых описываются «глазами проезжего» не только страны далекие, как Ташкент, Сибирь, Кавказ, но и хорошо нам знакомые — Псков, Киев, Полтава, Волга. Целый поток этнографических и нравоописательных очерков — и в лодке, и пешком, и на лошадях.

Попытки строить роман на нашем современном бытовом материале неизменно оканчиваются неудачей, потому что материал этот слишком однозначен — он еще не звучит литературно, еще не влезает в сюжет, сопротивляясь своей злободневностью. Настоящее ему место пока в очерке, в фельетоне или в фельетонном, сатирическом романе, с установкой не на героя, не на сюжет, а на злободневность как таковую.

В такие моменты роман, ставящий себе задачей дать людей и быт, естественно превращается в «исторический», меняя свои обличья соответственно литературным потребностям дня. Ведь исторический роман может быть и биографической хроникой, и социальной эпопеей, и авантюрным «детективом» и т. д.

Для современности характерно развитие именно биографической хроники, в центре которой — вопрос человеческой судьбы. Преобладающим материалом являются не исторические события, а выдающиеся люди, строящие

Первая публикация — в «Красной газете», вечерний выпуск, 1926, 31 октября. Печатается по книге Б. М. Эйхенбаума «Мой временник», Изд-во писателей в Ленинграде, 1929, стр. 126—127. — *Ред.*

свою судьбу, — писатели, музыканты, художники. Целые серии таких историко-биографических романов появляются сейчас и во Франции и в Германии. То же явление заметно и у нас.

О. Форш работает последние годы по обеим отмеченным мной линиям: мы читали ее московские очерки, до некоторой степени возрождающие старый жанр «физиологических» очерков, и ее исторический роман «Одеты камнем» (фильма «Дворец и крепость»). Новый ее роман, «Современники», уже скорее биографический или историко-культурный: Гоголь, Иванов, Зинаида Волконская, Герцен. Но проблему такого романа О. Форш разрешила своеобразно.

Во-первых, роман этот построен не как биография и не как хроника; это роман с фабулой, сюжетной основой для которой является неосуществленное преступление («Флакон Борджиа»). При таком замысле основным героем пришлось сделать вымышленное, не «историческое» лицо — некоего Багрецова, который и несет на себе все бремя необходимых для сюжетного романа экспозиции, завязки, интриги и развязки. Во-вторых, эпоха дана не через детали жизни и быта, а через стилизованные диалоги и стилизованный же комментарий автора. Гоголь и Иванов говорят цитатами из писем — высоко риторических, философских трактатов. В таком высоком, отвлеченно-символическом плане они и взяты автором. Не просто Гоголь, а именно — «Гоголь и черт»[1] (роль последнего и поручена Пашке-химику). Автор не *повествует,* а только сопровождает диалог комментарием, явно стилизуя его: «Вдруг он выпрямился, глаза его *чудно сверкнули...* Слезы брызнули из прекрасных глаз «северной Коринны»... Лицо знойное, прекрасное в своей простоте, как лицо молодой богини... В бесчисленные ниши Колизея глядело пурпурное небо».

Итак — определенная система, определенный принцип, явно противопоставляемый принципу исторической хроники. В этой попытке главный литературный интерес романа. Но попытка не вполне убедительна. Гоголь и Иванов оказываются фоном, на котором развертывается

---

[1] «Гоголь и черт» — заглавие книги Д. С. Мережковского (1906). Б. М. Эйхенбаум подчеркивает этим символистские традиции романа О. Форш «Современники». — *Ред.*

романтическая фабула. Мы раздваиваемся между интересом к детективу (преступление и наказание Багрецова) и интересом к «современникам» как таковым. В сущности говоря, эти две линии романа остаются совершенно самостоятельными и даже теснят друг друга — стилизация не помогает. Фигура Багрецова вышла чересчур схематичной, образы Гоголя и Иванова — слишком отвлеченными, Рим — слишком декоративным. Несмотря на огромный материал, использованный автором, роман кажется написанным бегло, общо — нет графики, есть только мазки. Это происходит потому, что автор решил дать эпоху не через характеры, не через детали жизни, а через стилизацию — сюжетную и языковую. *Декорация эпохи* налицо,, но людей нет — есть актеры. Отсюда — общее впечатление театральности, поддельности. Даже пафос кажется стилизованным — и «жуткие» места оставляют холодным: «Забился в хохоте Гоголь, клюя носом над чуть видными в шарфе усами. Метель рвала, ухала. Метель хотела скрутить в смерч этот дом. Хлопал слетевший ставень, и по крыше топали то босые, то медные ноги. Завыл пес». Декорация! Декорация! Постановка метели (пес устроен за кулисами!), а не метель!

Да, я возражаю против принципа. Если строить исторический роман на фабуле и тем самым делать главным героем вымышленное лицо, то эпоха должна оставаться фоном — и только. Пусть Багрецов — но зачем тогда Гоголь и Иванов? Какой же он им «современник»? Историческая эмоция читателя насилуется этим сопоставлением. И второе: стилизация требует внутренней мотивировки, которой в романе нет. И получается — подделка.

Да, я настаиваю на историческом романе «мемуарного» стиля — с деталями жизни, с вещами, с человеком, без стилистической напряженности, без декораций. Таков, мне кажется, литературный смысл современного интереса к историческому материалу. Мы хотим спокойного, сухого повествования о человеческой судьбе. Если Гоголь, то без нарочитого черта, без декоративных метелей.

Приложение

«ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА» М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

(Комментарий)

«Историю одного города» Салтыков-Щедрин начал писать в 1868 году, а закончил в 1870 году. Однако подготовка этого произведения относится к более ранним годам.

В очерке «Гегемониев» (сборник «Невинные рассказы», 1859) есть ироническое описание того, как славяне призвали варяжских князей. Из этого эпизода и выросла впоследствии та пародия на легенду о призвании варягов, которую мы находим в «Истории одного города».

Название города Глупова впервые встречается уже в очерке «Литераторы-обыватели» (1861), а в подробностях этот город описан в очерке «Наши глуповские дела» (1861), который вошел в сборник «Сатиры в прозе». Здесь дана общая характеристика жителей этого воображаемого города, здесь же сделано и краткое описание некоторых глуповских губернаторов. О городе Глупове Щедрин сообщает: «У Глупова нет истории... Рассказывают старожилы, что была какая-то история, и хранилась она в соборной колокольне, но впоследствии ни-то крысами съедена, ни-то в пожар сгорела». О губернаторах говорится: «Были губернаторы добрые, были и злецы; только глупых не было — потому что начальники!». Далее описаны отдельные губернаторы: губернатор Селезнев, который как добрался до Глупова, уткнулся в подушку, да три года и проспал; губернатор Воинов, который позвал глуповцев, да как затопочет на них: «Только пикните у меня, говорит, всех прав состояния лишу, на каторгу всех разошлю!». А то был губернатор рыжий, губернатор сивый, губернатор карий и т. д.

Впервые опубликован в кн.: М. Е. Салтыков (Щедрин), История одного города. Редакция текста и комментарий Б. Эйхенбаума, Детиздат, Л. 1935, стр. 221—272. Впоследствии комментарий перепечатывался в сокращенном виде. — *Ред.*

Работая в следующие годы над очерками, изображающими русскую провинциальную бюрократию («Помпадуры и помпадурши»), Щедрин писал П. В. Анненкову: «У меня начинают складываться «Очерки города Брюхова», но не думаю, чтобы вышло удачно. Надобно, чтобы и в самой пошлости было что-нибудь человеческое, а тут, кроме навоза, ничего нет» [1].

От частной, бытовой сатиры Щедрин хочет перейти к сатире широкой, захватывающей самую суть русской общественной жизни. Город Брюхов был бы всего только карикатурой на провинциальный быт, а в воображении Щедрина возникла уже другая идея города, гораздо более широкая и глубокая, непосредственно связанная с коренными вопросами человеческого общежития. Этот новый замысел был близок к той «идее города», которая возникла у Гоголя, когда он писал «Мертвые души». Но Гоголь ставил себе задачу нравственного исправления людей безотносительно к условиям их социального и исторического бытия. Город Гоголя — символ людской «пустоты и бессильной праздности» вообще [2]. Город Щедрина — это воплощение царской России, всего ее общественного и политического уклада.

Для осуществления такого замысла надо было отойти от частных подробностей быта и дать сгущенную, сжатую систему сатирических образов, воплощающих исторические основы русской жизни.

В 1867 году Щедрин пишет Н. А. Некрасову, издававшему тогда журнал «Отечественные записки»: «Скажите, должен ли я прислать Вам рассказ о губернаторе с фаршированной головой? Я его распространю и дам еще более *фантастический колорит*» (*18*, 199. Курсив мой. — *Б. Э.*). В этих словах уже намечается тот метод, которым будет написана «История одного города», — метод сатирической фантастики, дающий возможность подняться над бытом и развернуть большие общественно-исторические темы. Рассказ о губернаторе с фаршированной головой был решительным шагом к осуществлению нового замысла.

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. 18, Гослитиздат, М. 1937, стр. 196. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — с указанием тома и страницы.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 6, изд-во АН СССР, М. — Л. 1951, стр. 692.

Так явилась на свет «История одного города» — одно из самых замечательных произведений не только русской, но и мировой сатирической литературы.

В очерке «Наши глуповские дела» Щедрин сообщал, что история города Глупова съедена крысами; теперь она будто бы отыскалась в глуповском архиве, — правда, изъеденная мышами и загаженная мухами.

Перед нами — летопись, в которой, как уверяет Щедрин, исправлен только тяжелый, устарелый слог. Летопись начинается сказанием о древних, доисторических временах Глупова («О корени происхождения глуповцев»). Затем читатель переходит к историческим временам, охватывающим период от 1731 года до 1825 года, когда «история, — как говорит Щедрин, — прекратила течение свое». Этими словами Щедрин явно намекает на воцарение Николая I, начавшееся казнью декабристов [1].

На основании хронологических дат, указанных Щедриным, можно подумать, что сатира его относится исключительно к прошлому России и главным образом к XVIII веку. Так поняли «Историю одного города» некоторые критики, так понимала ее и цензура. Но «История одного города» — сатира не только на прошлое России. Щедрин дает здесь сатирическое изображение всей системы российского самодержавия, соединяя и переплетая прошлое с настоящим. Его градоначальники представляют собой обобщенные карикатуры, в которых можно узнать российских царей и вельмож не только прошлого времени, но и современных Щедрину. Недаром он так часто вводит в рассказ летописца различные «анахронизмы», подчеркивая их в примечаниях (телеграф, железные дороги и пр.). Это сделано именно для того, чтобы читатель догадался, что речь идет не об одном только прошлом, что хронология этой «истории» — условная, фантастическая, что в каждом лице или факте схвачены и исторически обобщены черты современной Щедрину действительности. Историческая форма была использована Щед-

---

[1] В издании 1939 года (М. Е. Салтыков-Щедрин, Избр. соч., т. 2, Детиздат, М. — Л. 1939, стр. 238) Б. М. Эйхенбаум вслед за этими словами процитировал следующее место из «Истории одного города»: «В этом году, по-видимому, даже для архивариусов литературная деятельность перестала быть доступною». — *Ред.*

риным как метод обобщения и иносказания. «История одного города» — не просто историческая сатира: это сатира, рисующая российский самодержавный строй в целом, как бы подводящая этому строю итог.

В ответ на критические статьи, в которых Щедрина упрекали в исторических неточностях, он сам писал А. Н. Пыпину: «Взгляд... на мое сочинение, как на опыт исторической сатиры, совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни. Может быть, я и ошибаюсь, но во всяком случае ошибаюсь совершенно искренно, что *те же самые основы жизни, которые существовали в XVIII в., существуют и теперь*. Следовательно, «историческая» сатира вовсе не была для меня целью, а только формою» (*18*, 233—234. Курсив мой. — *Б. Э.*).

То же самое Щедрин заявил в своем «Письме в редакцию», которое при жизни Щедрина осталось ненапечатанным: «Не «историческую», а совершенно обыкновенную сатиру имел я в виду, сатиру, направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною. Черты эти суть: благодушие, доведенное до рыхлости, ширина размаха, выражающаяся, с одной стороны, в непрерывном мордобитии, с другой — в стрельбе из пушек по воробьям, легкомыслие, доведенное до способности не краснея лгать самым бессовестным образом. В практическом применении эти свойства производят результаты, по моему мнению, весьма дурные, а именно необеспеченность жизни, произвол, непредусмотрительность, недостаток веры в будущее и т. п. Хотя же я знаю подлинно, что существуют и другие черты, но так как меня специально занимает вопрос, отчего происходят жизненные неудобства, то я и занимаюсь только теми явлениями, которые служат к разъяснению этого вопроса. Явления эти существовали не только в XVIII веке, но существуют и теперь, и вот единственная причина, почему я нашел возможным привлечь XVIII век. *Если б этого не было, если б господство упомянутых выше явлений кончалось с XVIII веком, то я положительно освободил бы себя от труда полемизировать с миром, уже отжившим...* Сверх того историческая форма рассказа

представляла мне некоторые удобства, равно как и форма рассказа от лица архивариуса» (*18*, 238).

Надо принять во внимание, что годы, когда Щедрин писал «Историю одного города», были годами очень напряженного и широкого интереса к русской истории[1], явившегося результатом обострения социальной и политической борьбы. Кроме больших научных работ (например, «История России с древнейших времен» С. М. Соловьева), появилось много исторических книг и статей, в которых заново освещались разные периоды русской истории — в особенности так называемое «смутное время» и XVIII век (статьи и очерки Кавелина, Костомарова, Погодина, Пыпина, Семевского, Мельникова-Печерского, Шубинского, Мордовцева и др.). Стали выходить специальные исторические журналы («Русский архив» с 1863 года и «Русская старина» с 1870 года), в которых печатались разные документы, письма, воспоминания и пр. Интерес к русской истории отразился также на беллетристике и драматургии: появилось большое количество исторических романов, повестей и драм. В эти годы А. К. Толстой написал повесть «Князь Серебряный» и трилогию об Иване Грозном, Федоре и Борисе, А. Н. Островский написал несколько исторических пьес («Минин», «Дмитрий Самозванец», «Василиса Мелентьева», «Тушино»), Л. Н. Толстой — «Войну и мир», М. П. Мусоргский — оперу «Борис Годунов».

В основе этого интереса к прошлому России лежали практические, злободневные вопросы современности — вопросы социального и политического переустройства страны, особенно обострившиеся после отмены крепостного права (1861).

История была в эти годы особенно активным средством агитации и пропаганды. Совершенно понятно поэтому, что и Щедрин выбрал для своей политической сатиры на современность именно историческую форму. Самый выбор летописной формы с постоянными цитатами из будто бы найденной в глуповском городском архиве летописи подсказан был Щедрину многочисленными публикациями старинных рукописей и материалов.

---

[1] В 1862 году праздновалось тысячелетие России. Согласно летописной легенде, существование России как государства ведет свое начало от 862 года. В 862 году новгородские племена призвали варяжских князей «княжить и владеть» ими.

Но работая над «Историей одного города», Щедрин пользовался не только историческими материалами; он опирался также и на некоторые литературные произведения.

Самая идея — дать картину русской социальной и политической жизни в виде истории вымышленного города, в котором сменяются градоначальники, могла быть подсказана наброском Пушкина «История села Горюхина».

В «Истории села Горюхина» Пушкин описывает сначала «баснословные времена», когда горюхинцами правил староста Трифон; затем следуют «времена исторические». При этом Пушкин ссылается на найденные летописи и описывает их вид и состав.

По своему типу «История одного города» Щедрина стоит в одном ряду со старинными классическими сатирами Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль») и Свифта («Путешествие Гулливера»), представляющими собой едкие политические и социальные памфлеты.

Метод сатирической фантастики, развернутый в этих произведениях, естественно, должен был очень интересовать Щедрина. Недаром критики неоднократно называли Щедрина «русским Свифтом». Рабле был одним из любимых писателей Щедрина. Резко осуждая новых французских романистов, Щедрин писал Анненкову в 1875 году: «Диккенс, Раблэ и проч. нас прямо ставят лицом к лицу с живыми образами» (*18*, 324).

В годы, когда Щедрин работал над «Историей одного города», во Франции вышла книга Лабуле «Принц-пудель» (1867—1868) — сатира, направленная против французского императора Наполеона III. Королевство ротозеев, описанное у Лабуле, соответствует щедринскому городу Глупову.

«История одного города» содержит множество намеков на действительные факты и лица. Раскрыть эти намеки — главная задача комментария.

Еще П. В. Анненков писал как-то Щедрину (по поводу его книги «За рубежом»): «Ввиду того, что Вы один из самых расточительных писателей на Руси, комментарии почти необходимы. Сколько собрано намеков, черт, метких замечаний в одном последнем рассказе, так это

до жуткости доходит — всего не разберешь, всего не запомнишь» (*19*, 425).

То же самое можно сказать и об «Истории одного города». Но читатель не должен забывать, что каждый факт, описанный Щедриным в «Истории одного города», надо понимать как обобщение. Эта книга — не последовательная история и не портретная галерея, а серия карикатур и анекдотов, рисующих с разных сторон царскую Россию.

Прочитав «Историю одного города», И. С. Тургенев писал Салтыкову-Щедрину (30 ноября 1870 года): «Под своей резко сатирической, иногда фантастической формой, своим злобным юмором напоминающей лучшие страницы Свифта, «История одного города» представляет самое правдивое воспроизведение одной из коренных сторон российской физиономии; «имеющий уши да слышит, имеющий глаза да видит», — сказал бы я вместе с законодателем Беневоленским» [1].

Современная Щедрину критика отнеслась к «Истории одного города» довольно холодно и с некоторым недоумением, а впоследствии Щедриным занимались мало. Что касается «Истории одного города», то эта книга до революции находилась в особом положении еще и потому, что говорить о ней было мудрено: ее появление в печати было несомненной ошибкой цензуры, не разглядевшей сразу, куда метит своей сатирой Щедрин; тем самым и писать о ней, вскрывая ее смысл, было невозможно.

Теперь внимательное и детальное изучение этой сатиры не только возможно, но и необходимо.

Перейдем к отдельным главам «Истории одного города».

От издателя

Вступление к «Истории одного города» написано будто бы от лица издателя, случайно нашедшего «Глуповский летописец». Излагая содержание летописи, Щедрин дает сжатую характеристику самодержавного строя. «Градоначальники... владевшие судьбами города Глупова», — это русские цари и их приближенные. Основа са-

---

[1] И. С. Тургенев, Полн. собр. соч и писем. Письма, т. 8, изд-во «Наука», М. — Л. 1964, стр. 315.

модержавного строя выражена в нескольких словах: все градоначальники секут обывателей, а обыватели трепещут.

В очерке «Наши глуповские дела» Щедрин восклицал: «О вы, которые еще верите в возможность истории Глупова, скажите мне, возможна ли такая история, которой содержанием был бы непрерывный, бесконечный испуг?».

В «Истории одного города» Щедрин как бы отвечает на этот вопрос и показывает, что никакая подлинная «история», то есть подлинная общественная и государственная жизнь, в условиях российского самодержавного строя невозможна.

«Глуповский летописец», как сообщает Щедрин, охватывает время от 1731 года (то есть от воцарения Анны Иоанновны) по 1825 год (то есть до восстания декабристов), но перемены, происшедшие за эти годы в жизни города Глупова, очень незначительны: они сводятся к тому, что одни градоначальники сменяются другими. Градоначальники времен Бирона отличаются безрассудством — так охарактеризована эпоха Анны Иоанновны (1730—1740), когда Россией фактически управлял фаворит Анны Иоанновны, «человек случая», жестокий немец Бирон.

Так же кратко охарактеризованы эпохи Елизаветы Петровны (1741—1761) и Екатерины II (1762—1796), с их «временщиками» и фаворитами — братьями Разумовскими (Алексеем и Кириллом Григорьевичами), происходившими из украинских казаков, и Г. А. Потемкиным. «Градоначальники времен Потемкина», — пишет Щедрин, — «отличаются распорядительностью, а градоначальники «времен Разумовского» — неизвестным происхождением и рыцарскою отвагою».

Летопись, как сообщает Щедрин, заканчивается 1825 годом. Но уже в предисловии Щедрин дает читателю понять, что сочинение это небесполезно и для его современников.

Называя содержание летописи — фантастическим и «почти невероятным в наше просвещенное время», говоря о том, что «возможность подобных фактов в прошедшем еще с большею ясностью укажет читателю на ту бездну, которая отделяет нас от него», Щедрин в конце предисловия делает характерную оговорку, высказывая

надежду на то, что «фантастичность рассказов нимало не устраняет их административно-воспитательного значения» и что они могут даже и теперь «послужить спасительным предостережением для тех из современных администраторов, которые не желают быть преждевременно уволенными от должности». Вывод ясен: никакой бездны между прошедшим и настоящим, очевидно, нет.

Это подтверждается и другими намеками. Описывая внешний вид рукописи (пародия на ученые описания), Щедрин представляет себе, как его летописец, подобно пушкинскому Пимену, сидел над листами этой рукописи, защищая свой труд «от неминуемой любознательности гг. Шубинского, Мордовцева и Мельникова». Шубинский, Мордовцев и Мельников — это современные Щедрину «историки-фельетонисты», как он их называл, составители поверхностных исторических очерков и собиратели анекдотов из придворной жизни. Упоминание об этих историках рядом с «летописцем» — характерный для «Истории одного города» анахронизм, подчеркивающий условность всей ее хронологии.

Еще раз Щедрин намекает на то, что «История одного города» обращена к современности, в конце вступления. Щедрин заявляет, что он не изменил в летописи ничего, кроме слога и орфографии, и ссылается на «грозный образ Михаила Петровича Погодина». М. П. Погодин (1800—1875) — известный в то время историк и публицист, владелец огромной библиотеки древнерусских рукописей (так называемое «Погодинское древлехранилище»).

Погодин был одним из основоположников национально-патриотических и монархических теорий («самодержавие и народность»). Свою литературную и научную деятельность Погодин начал еще в 20-х годах в журнале «Московский вестник».

В 60-х годах он все еще выступал в печати, обрушиваясь на революционную интеллигенцию и продолжая развивать свои монархические взгляды.

Иронической ссылкой на Погодина, которая сделана «в видах предотвращения злонамеренных толкований» (то есть истолкования книги как сатиры на современность), Щедрин еще раз намекает на то, что «Историю одного города» надо понимать именно «злонамеренно»: не как исключительно историческую сатиру, а как сатиру на российское самодержавие вообще.

«Обращение к читателю» — единственная глава в «Истории одного города», которая написана прямо от лица архивариуса-летописца и стилизована под язык XVIII века.

Вымышленный автор обращения — четвертый архивариус, «смиренный Павлушка, Маслобойников сын». Из остальных трех двое носят одну и ту же фамилию Тряпичкиных, взятую Щедриным из «Ревизора» Гоголя: Тряпичкин — приятель Хлестакова, пописывающий статейки.

Стилизация под старинный слог дала возможность Щедрину сделать в этом «Обращении» такие намеки, которые при других условиях не могли бы пройти через цензуру.

В самом начале архивариус пишет: «Ужели во всякой стране найдутся и Нероны преславные и Калигулы, доблестью сияющие, и только у себя мы таковых не обрящем? Смешно и нелепо даже помыслить таковую нескладицу».

Нерон и Калигула — римские тираны, прославившиеся совсем не доблестью, а самодурством и жестокостью. Не говоря этого прямо, Щедрин в специальном примечании указывает только на невежественность архивариуса, не знающего даже того, что написано об этих исторических лицах в «руководствах, изданных для средних учебных заведений». Приводя цитату из оды Державина «Вельможа», Щедрин намекает тем самым на то, что фраза вымышленного им архивариуса должна быть понята как уподобление российских властителей римским деспотам.

О Калигуле (I век новой эры) сохранилось предание, что он, издеваясь над сенаторами, ввел в помещение сената свою лошадь и назначил ее консулом (высшая государственная должность).

Затем следует рассуждение о том, что всюду есть какое-нибудь начальство, какие-нибудь «от начальства поставленные Ахиллы». Ахилл (или Ахиллес) — имя одного из главных героев «Илиады», олицетворяющего собой храбрость, силу и предприимчивость. Воспроизводя характерную для языка XVIII века грубоватость стиля, Щедрин пишет дальше: «Взгляни на первую лужу — и в ней найдешь гада, который иройством своим всех прочих

гадов превосходит и затемняет». На деле выходит, что русские самодержцы названы гадами.

Такого рода иносказательный язык принято называть «эзоповским» по имени древнегреческого баснописца Эзопа. При помощи подобных иносказаний Щедрин обходил цензуру [1].

В конце «Обращения» Щедрин опять дает понять читателю, что его «летопись» относится вовсе не к прошлому: архивариус заявляет, что он и его товарищи «единую имели опаску, дабы не попали наши тетрадки к г. Бартеневу и дабы не напечатал он их в своем „Архиве“».

П. И. Бартенев (1829—1912) был издателем журнала «Русский архив», в котором печатались всевозможные исторические материалы и документы. Работая над «Историей одного города», Щедрин использовал многие статьи и материалы этого журнала.

О корени происхождения глуповцев

Этой главой Щедрин начинает изложение истории города Глупова. Глава написана как пересказ летописи, иногда перебиваемый цитатами. Открывается глава «О корени» именно такой выдуманной цитатой, написанной в подражание началу «Слова о полку Игореве» (см. примечание Щедрина). «Слово о полку Игореве» — древнерусская эпическая поэма XII века, воспевающая поход новгород-северского князя Игоря Святославовича против половцев в 1185 году.

В тексте этой цитаты упоминаются имена современных Щедрину историков — Костомарова, Соловьева и Пыпина. Каждого из них Щедрин иронически характеризует словами, взятыми из «Слова о полку Игореве».

Н. И. Костомаров (1817—1885) и С. М. Соловьев (1820—1879) были представителями противоположных и враждебных воззрений на историю России и на исторический процесс вообще. Соловьев в своей «Истории России» доказывал пользу великодержавной захватнической политики русских царей, благодаря которой раздробленная

[1] В издании 1939 года (стр. 242) Б. М. Эйхенбаум вслед за этими словами прибавил: «и придавал своей сатире еще большую остроту». — *Ред.*

на «уделы» Русь собралась в единое мощное государство. Костомаров, наоборот, считал политику великорусских царей вредной; главное значение он придавал стихийным движениям и изучал те моменты русской истории, когда на сцену выступали народные массы. Таковы его работы об украинском национальном движении («Богдан Хмельницкий»), о «смутном времени», о «севернорусских народоправствах» (Новгород, Псков).

Щедрин имеет в виду именно эту противоположность их направлений и взглядов, когда говорит о Костомарове, что он «серым волком рыскал по земле», а о Соловьеве — что он «шизым (то есть сизым) орлом» ширял под облаками.

Что касается А. Н. Пыпина (1833—1904), то он в своих исторических и историко-литературных работах 60-х годов изучал главным образом влияние западных идей на русскую культуру. В конце 60-х годов он особенно интересовался религиозным движением в русском обществе XVIII века (работа о русском масонстве). Именно эту склонность Пыпина к широким историко-культурным темам и имеет в виду Щедрин, применяя к нему слова из «Слова о полку Игореве»: «растекается мыслью по древу».

Далее начинается рассказ о баснословных, доисторических временах Глупова.

В русской «начальной летописи» под 862 годом рассказывается, как новгородские племе́на перессорились между собой и решили обратиться к варягам с просьбой — прийти и владеть ими. Послы отправились к варягам и заявили им: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет. Придите княжить и владеть нами». Явились три брата — Рюрик, Синеус и Трувор, которые и стали князьями.

Вопрос об основах русской государственности и ее развитии получил в это время злободневный и полемический смысл в связи с крестьянскими волнениями, грозившими развернуться в революционное движение. Историки и публицисты «великодержавного» направления (Соловьев, Кавелин, Чичерин) старались доказать, что русское государство создалось и окрепло трудами и заботами первых князей — собирателей Руси, что Россия не погибла в «смутную» эпоху только благодаря мудрой и твердой политике самодержавной власти. Историки-демократы (Костомаров, Щапов), наоборот, приписывали главное

значение народным массам. «Народный историк должен следить за политическими движениями и проявлениями низших масс народных, этого огромного большинства», — писал Щапов. На фоне этой полемики глава «О корени происхождения глуповцев» выглядела не только как пародия на историческую легенду, но и как сатира, направленная по адресу обеих исторических школ: и «великодержавной» и народнической. Вера в стихийную, неорганизованную народную массу противоречила взглядам Щедрина не менее, чем теория, по которой русская государственность выросла и окрепла заботами самодержавной власти.

Надо еще отметить, что в этой главе Щедрин высмеивает пресловутое «смирение и долготерпение русского народа», с которым носились реакционные и славянофильствующие публицисты 60-х годов.

Итак, в главе «О корени» Щедрин дает картину отношений между властью и народом.

Пародируя историческую легенду о призвании князей, Щедрин заменяет названия летописных племен (словене, кривичи и меря) другими: головотяпы, моржееды, лукоеды, гущееды и т. д.

Что значат эти названия, и откуда они взяты? Некоторые критики увидели в этих странных и насмешливых названиях «глумление» над русским народом. В ответ на возмущение критиков Щедрин заявил: «ни одно из этих названий не вымышлено мною», и сослался на Даля и Сахарова (*18*, 239).

Действительно, не только названия племен, но и все пословицы и поговорки, введенные в главу «О корени», взяты Щедриным из книги И. П. Сахарова — «Сказания русского народа».

В этой книге есть особый отдел — «Русские народные присловия» [1]. Здесь в алфавитном порядке городов и уездов собраны прозвища, которыми жители одних мест называют других, а также и соответствующие поговорки. Отсюда и взял Щедрин весь материал для главы «О корени». Сопоставляя книгу Сахарова с этой главой «Истории одного города», можно точно установить, что значат названия щедринских «племен».

---

[1] «Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым», т. 1, кн. 2, 3-е изд., СПб. 1841, стр. 107—117.

Головотяпы — прозвище ефремовцев (жители Ефремовского уезда Тульской губернии). О них была поговорка, тоже использованная Щедриным: «*в кошеле кашу варили*». Сахаров приводит народный анекдот, объясняющий происхождение этой поговорки: «Ефремовцы зимою ходят с обозами в Москву и всю съестную провизию кладут в лычные, плетеные кошели. Когда-то у них вышел весь запас каши, а без каши, известное дело, мужику жить нельзя. В чем же варить? Где горшок взять? — думали мужики, собравшись в кружок. Вот и придумала одна умная голова: «будем же, ребята, варить кашу в кошеле». Сдуманное дело тут же затеялось. Нальют воды в кошель, засыпят круп, посмотрят: крупы целы, воды нет. Снова нальют воды, а вода опять пропадет. Выбились ефремовцы из сил. Вот и придумала одна умная голова: «а що, ребята, неволить себя? будем варить кашу без воды». Сдуманное дело тут же затеялось. Разложили огонь, повесили над ним кошель, а сами пошли спать на воз. Соснули по-русски, вспомнили про кашу, да и все пошли к огню. Приходят — нет ни каши, ни кошеля — все сгорело».

Моржееды — жители города Архангельска.

Лукоеды — жители города Арзамаса.

Гущееды — новгородцы, прозванные так потому, что употребляли в пищу жидкую мучную кашу (саламату): их же прозвали долбежниками. Сахаров поясняет: «Долбежниками москвичи называли новгородцев по их дубинкам, с которыми они в старину ходили в бой. Гущеедами прозвали новгородцев за постное кушанье, во время поста приготовляемое из ободранного ячменя, сваренного в одной воде. В старину хлебосольные москвичи, выговаривая спесивому гостю, что он не приезжал к обеду, говорили: ты ведь не новгородский дворянин».

Клюковники — владимирцы. «Многие из владимирских поселян, — пишет Сахаров, — хаживали зимою по городам с клюквою и причитывали разные присказки о своей клюкве. Горожане подметили их слова и обрекли в попрек».

Куралесы — брянцы, прозванные так за сумасбродство и легкомыслие. Куралес — шалун, сумасброд, повеса; куралесить — дурить, вести себя странно. Слово это старинное: оно произошло от греческого «кюрие элейсон», что значит «господи помилуй». Эти слова произносились

дьячками в церкви по многу раз и так быстро, что сливались в одно слово: вместо «кюрие элевсон» получалось «куралес». Прихожане и прозвали этих дьячков «куралесами». Сахаров поясняет: «В старину брянские поселяне считались странными людьми у наших стариков. Бывало, поедут ли на торг, а приедут или к кружалу, или на гумно. В этом виноваты были их лошадки, а поселянин, как выезжал из двора, так уже спокойно засыпал. Проезжие, видя их беспечность, прозвали их куралесами».

Вертячие бобы — муромцы; они же — *калашники*.

Лягушечники — дмитровцы. «Болота, окружающие Дмитров, — рассказывает Сахаров, — всегда бывают наполнены лягушками. Прохожие и проезжие, проезжая чрез сей город, бывали оглушены кваканьем лягушек и в негодовании прозвали и самых жителей лягушечниками».

Лапотники — клиновцы.

Чернонебые — коломенцы.

Проломленные головы — орловцы.

Слепороды — жители города Вятки и пошехонцы. О вятичанах Сахаров рассказывает: «Слепородами вятичан прозвали после несчастной их битвы с устюжанами. Это было в 1480 году, когда к ним они пришли, как соседи, на помощь против татар. Вятичане открыли сражение против устюжан ночью, под предводительством Михаила Рассохина, а устюжанами управлял новгородский выходец Анфал. С рассветом дня увидели они, что били своих соседей, а не татар». О пошехонцах (жителях города Пошехонья Ярославской губернии) сложены поговорки: *«Слепороды: в трех соснах заблудились. — За семь верст комара искали, а комар у пошехонца сидел на носу. — На сосну лазили Москву смотреть»*. Все эти поговорки использованы Щедриным. Кроме того, Сахаров прибавляет: «О старинных проказах пошехонцев у нас, на Руси, была издана особенная книга: «Анекдоты древних пошехонцев. Соч. Василия Березайского. СПб. 1798». Второе издание было напечатано в 1821 году, с прибавлением словаря. Но это собрание пошехонских анекдотов состоит большею частию из произвольных вымыслов, а часть даже переведена с польского». Вероятно, Щедрин знал и эту книгу.

Вислоухие — ростовцы. «Вислоухими» старики прозвали ростовцев за зимнюю шапку с длинными ушами.

Кособрюхие — рязанцы. О них были поговорки: *«мешком солнышко ловили»* и *«блинами острог конопатили»*.

Обе эти поговорки использованы Щедриным. Первая превратилась в целый анекдот о том, как головотяпы сражались с кособрюхими. Этот анекдот заимствован из той же книги Сахарова, где рассказывается: «Когда-то рязанцы воевали с москвичами. Сошлись стена с стеной, а драться никому не хочется. Вот москвичи и догадались: пустить солнышко на рязанцев: «Ослепнут-де они. Тогда и без бою одолеем их». Засветило солнышко с утра, а москвичи и стали махать шапками на рязанскую сторону. Ровно в полдень солнце поворотило свой лик на рязанцев. Догадались и рязанцы: высыпали из мешков толокно и стали ловить солнышко. Поднимут мешки вверх, наведут на солнышко, да и тотчас завяжут. Поглядят вверх, а солнышко все на небе стоит как вкопанное. «Несдобровать нам, — говорили рязанцы. — Попросим миру у москвичей; пускай солнце возьмут назад. Сдумали и сделали».

По поводу второй поговорки: «блинами острог конопатили» — Сахаров приводит следующее сказание: «Когда-то прогневался воевода на рязанцев и грозил им большой бедой. Проходит год, проходит два, а воевода все не выдумает большой беды. Наступила масленица. Запировали рязанцы. Бьет воевода в набат; сбираются православные на базар. Идет воевода, не кланяется, а подошел к людям, молвил: «Вы-де и забыли, что острог не замшен. Конопатить скорей». До того ли рязанцам было; у всех одно на уме: блины. Вот и придумали мужики: всех блинов не поедим; пост на носу. Законопатим острог блинами. Сдумали и сделали. Идет воевода смотреть острог. Смотрит: везде крепко. „Давно бы так-то, — говорил воевода рязанцам, — слушались меня“».

Ряпушники — тверитяне.

Заугольники — холмогорцы. Сахаров рассказывает: «Как-то раз Петр Великий проезжал в Архангельск, то холмогорские староверы, из страха, боясь приблизиться к государю, смотрели на него из-за угла. С тех пор будто соседи стали их называть заугольниками».

Крошевники — копорцы. Это, вероятно, жители Копорья, в северной части Петербургской губернии.

Рукосуи — чухломцы (г. Чухлома Костромской губернии). Сахаров приводит поговорку: «Чухломской рукосуй. Рукавицы за пазухой, а других ищет». Эта поговорка использована Щедриным в той же главе: «Видят, стоит

на краю болота чухломец-рукосуй, рукавицы торчат за поясом, а он других ищет».

Появляющийся затем *вор-новотор* взят тоже из книги Сахарова: *новоторы воры* — прозвище жителей города Новоторжска: «Так с незапамятных времен новоторов величают осташи, а новоторы отвечают им тогда на этот попрек: „И осташи хороши!“».

Сычужники — жители города Ельца («сычуг» или «сычуга» — начиненный фаршем свиной желудок).

Рассказав, как головотяпы решили помириться с другими племенами и добиться какого-нибудь порядка, Щедрин описывает их поступки целой серией поговорок. Все они тоже взяты у Сахарова и относятся, как указано уже выше, к жителям разных местностей.

Волгу толокном замесили — это поговорка о вологодцах. Для пояснения Сахаров приводит следующую «старинную сказку» о вологодцах:

«Говорят, что когда-то они собрались в дорогу и взяли с собой вместо хлеба — толокна. Подходят к Волге; время было обеденное. Вот и расположились на берегу обедать. Кашевар вынул мешок с толокном и стал разводить дежень (творог с толокном) в Волге. Мешал, мешал ложкой, и стал потчевать земляков. Взяли ложки дружно вологодцы, принагнулись и полезли в Волгу за деженем. Попробуют: вода водой. Где дежень? Никто не знает, не ведает. Пристали к кашевару. Бедный, сколько ни уверял, а должен был, опустяся в Волгу, отыскивать толокно. Опустится на дно Волги и вынырнет ни с чем. Земляки не пускают его на берег. Догадался кашевар, что̀ делать, а догадавшись, сказал: водяной съел. На водяном не будешь отыскивать, сказали вологодцы и воротились обедать в свою деревню. Ведь не голодным же было идти в путь».

Теленка на баню тащили — галичане.

Козла в соложеном тесте утопили — калужане.

Свинью за бобра купили — калязинцы.

Собаку за волка купили — кашинцы. О происхождении этой поговорки Сахаров рассказывает: «Когда-то кашинцы собрались поохотиться. Сборы были долги; да зато собрались всем городом. Вот и спрашивают друг у друга: что бить? что ловить? Мир придумал, пригадал: бить волков. Далеко ходить было некуда; лес рос под ногами. Стали по облавам и ждут зверя. Бежит зверь немудрый, Кашинцы вскрикнули разом, подняли дубины,

да и давай мочалить зверя. Лежит зверь убитый, а какой? Тут только мир спознал, что убита воеводина собака. С воеводой даром не сладишь; собрали со всех дворов откуп, да и помирились с ним».

Лапти растеряли да по дворам искали — костромичи.

Рака с колокольным звоном встречали — москвичи.

Щуку с яиц согнали — ладожане.

Батьку на кобеля променяли — ржевцы.

Блоху на цепь приковали — туляки. Тула славилась своим оружейным заводом и металлическими изделиями. Известна легенда о том, как тульские мастера, соперничая с англичанами, подковали стальную блоху (ср. рассказ Н. Лескова «Левша. Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе»).

Беса в солдаты отдавали — шуяне.

Небо кольями подпирали — псковичи. Сахаров рассказывает: «Когда-то во Пскове было долго непастное время, тучи ходили низко, так низко, что православные думали — небо валится на землю. Собрались на мирскую сходку подумать — как бы отбыть беду. Три дня псковичи думали, а на четвертый приладили дело: «разобрать городьбы да кольями подпереть небо». Разобрали городьбы и стали с кольями по всем концам города. Наступило ведрушко, прошли тучи. Идет посадский по городу, сам бороду покручивает, на народ поглядывает, посередь площади становится, а сам говорит: „Здорово-те, православные! Отбыла беда; идите по домам"».

Петуха на канате кормили, чтоб не убежал — кимряки (Кимры — большое село Тверской губернии).

Божку съели — петрозаводцы.

Под дождем онучи сушили — онежане.

К концу главы Щедрин, вставляя новые поговорки из Сахарова, уже сам указывает, к жителям каких местностей они относятся.

Итак, основной материал главы «О корени» взят из книги Сахарова. В ответ на упреки критики в «глумлении» Щедрин писал А. Н. Пыпину в 1871 году: «Как подлинный историк, вы, Александр Николаевич, должны быть знакомы с Далем и Сахаровым. Обратитесь к ним и увидите, что это племена мною не выдуманные, но суть названия, присвоенные жителям городов Российской империи... Если уж сам народ так себя честит, то тем более права имеет на это сатирик» (*18*, 235).

Опись градоначальникам

«Опись градоначальникам» написана как своего рода комментарий к дальнейшим главам. Кратко изложенные в описи сведения о градоначальниках развернуты потом в целые сцены. Но о многих дальше уже ничего не говорится. Щедрин сам заявляет в примечании к «Органчику», что он решил описывать подробно только замечательнейших градоначальников. И действительно, первые семь градоначальников в дальнейшем тексте не фигурируют, а из остальных ничего не говорится о маркизе де-Санглот (№ 10) и о Перехват-Залихватском (№ 22).

Укажем кстати на отсутствие в описи цифры 19. Это произошло по ошибке самого Щедрина — в результате рукописных переделок, которым неоднократно подвергалась опись; но так как ошибка эта сохранилась во всех изданиях, печатавшихся при жизни Щедрина, то мы сохраняем ее и здесь.

Итак, в тексте «Истории одного города» подробно рассказывается только о двенадцати градоначальниках — начиная с Брудастого и кончая Угрюм-Бурчеевым. Кроме того, вставлено особое «Сказание о шести градоначальницах», боровшихся за власть после Брудастого.

Историки литературы и исследователи сочинений Салтыкова-Щедрина неоднократно пытались понять, каких именно исторических деятелей изобразил он в своих градоначальниках. Но до сих пор это не удалось сделать до конца и вполне убедительно, да и вряд ли вообще возможно вскрыть все намеки. В одном и том же градоначальнике часто соединены и обобщены черты разных деятелей разных времен. Даже современникам Щедрина, которым намеки его должны были быть понятнее, далеко не все было ясно. И. С. Тургенев, например, написавший для английского журнала заметку об «Истории одного города», говорит, что в лице Угрюм-Бурчеева «все узнали зловещий и отталкивающий облик Аракчеева, всесильного любимца Александра I в последние годы его царствования», но об остальных умалчивает, а о Прыще говорит только следующее: «Весьма возможно, что подобные нелепицы введены с умыслом, чтобы сбить с толку слишком бдительного или чиновного читателя» [1]. А, например,

---

[1] И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. 14, стр. 253—254.

К. К. Арсеньев, писавший статьи о Щедрине при его жизни и издавший их потом отдельной книгой, находил даже, что в этом произведении «краски положены слишком густо, ирония часто переходит в шарж, события и лица, изображенные в карикатурной форме, становятся иногда почти неузнаваемыми[1].

На эти упреки в неясности Щедрин сам ответил в письме к А. Н. Пыпину: «Что касается вообще неясности некоторых моих сочинений, то она обусловливается, во-первых, характером их, во-вторых, и тою обстановкой, которая до сего дня окружает русскую литературу. Я полагаю, что Вы так же, как и я, очень мало убеждены в возможности писать свободно; я же, кроме того, пользуюсь особливою ненавистью со стороны лиц, на заставах команду имеющих» (*18,* 236).

В некоторых градоначальниках, описанных Щедриным, ясно проглядывают черты российских самодержцев и их приближенных: Павел I, Александр I, Сперанский, Аракчеев легко узнаются в фигурах Негодяева, Грустилова, Беневоленского и Угрюм-Бурчеева (подробности см. ниже — в комментариях к соответствующим главам). Но большинство не поддается такому простому опознанию.

Амадей Мануйлович Клементий, например, напоминает Антона Мануйловича Дивьера — первого петербургского генерал-полицеймейстера, родом португальца, сосланного при Екатерине I в Сибирь; но указание на «искусную стряпню макарон» дает повод предположить, что Антон Мануйлович Клементий — это любимец Петра I, А. Д. Меншиков, бывший пирожник, сосланный в 1727 году в Березов и умерший там в 1730 году. Пфейфер, вероятно, Петр III; Перехват-Залихватский, сжегший гимназию и упразднивший науки, — Николай I, закрывавший университеты и боровшийся против образования. Но кто такие Ферапонтов («бывый», то есть бывший, брадобрей Бирона), Великанов, уличенный в 1740 году в связи с Авдотьей Лопухиной, то есть, с первой женой Петра I (тут явное смешение хронологии); кто такие Урус-Кугуш-Кильдибаев, беглый грек Ламврокакис — («сторонник классического образования», т. е. изучения греческого и латинского языков, введенного в

---

[1] К. К. Арсеньев, Салтыков-Щедрин, СПб. 1906, стр. 188.

школы министром Д. А. Толстым в 60-х годах, наконец, кто такой Баклан, происходивший по прямой линии от колокольни Ивана Великого, все это остается невыясненным [1].

Но, повторяем, «История одного города» написана как сатира обобщающая, в которой из русской истории взято только наиболее резкое и яркое, сохраняющее свое значение и для характеристики современной Щедрину действительности. Сам Щедрин в письме к А. Н. Пыпину говорит, что в этой книге он изобразил «жизнь, находящуюся под игом безумия» (*18*, 235). Иначе говоря — жизнь России под игом самодержавия.

Органчик

Главой «Органчик» открывается шествие глуповских градоначальников. «Органчиком» назван градоначальник Брудастый, в котором олицетворены основные черты правительственного деспотизма. В голове у Брудастого механизм, производящий только одно слово: «Не потерплю!». Такова кратчайшая формула самодержавной системы.

Самая мысль изобразить градоначальника с «органчиком» вместо головы могла быть подсказана Щедрину ходячим выражением: «У него в голове не все винтики целы».

---

[1] В издании 1939 года (стр. 245) этот абзац существенно исправлен и дополнен: «Амадей Мануйлович Клементий составлен, по-видимому, из двух исторических фигур петровского времени, блестящая карьера которых закончилась одинаково печально: Девиера и Меншикова. Антон Мануйлович Девиер (Дивьер), по происхождению португалец, находился в числе прислуги на одном купеческом корабле, прибывшем в Голландию. Он был замечен Петром I, который взял его к себе и записал офицером в гвардию. Впоследствии Девиер, несмотря на сопротивление Меншикова, женился на его дочери. а Петр назначил его петербургским генерал-полицеймейстером. После смерти Петра Девиер был обвинен в принадлежности к противоправительственному заговору, лишен всех чинов, имений и званий, высечен кнутом и сослан в Сибирь. А. Д. Меншиков, бывший пирожник, а потом друг и помощник Петра I, был тогда же сослан в Березов, где и умер в 1730 году». И дальше: «Беглый грек Ламврокакис... это, по-видимому, намек на авантюриста екатерининского времени, «свирепого грека» Ламбро-Качиони, прославившегося пиратскими набегами на Турцию и обласканного Потемкиным». — *Ред.*

Щедрин часто пользуется в своих произведениях такими ходячими образными выражениями и поговорками, обращаясь с ними так, как будто в них нет никакого сравнения, никакого иносказания. Так он поступил с поговорками в главе «О корени происхождения глуповцев», так он поступает и в целом ряде других случаев.

Изображение людей в виде кукол с вложенными в них механизмами встречается у Щедрина еще в сказке «Игрушечного дела людишки», которая, по материалу своему, связана и с очерком «Наши глуповские дела» и с «Историей одного города». Действие этой сказки происходит в городе Любезнове, который прежде назывался Буяновым; в очерке «Наши глуповские дела» рассказывается, что город Глупов прежде назывался Умновым. Сказочные куклы олицетворяют собой российских администраторов, из которых один, например, отвечает на все вопросы: «Папп-п-па». Это несомненный предок Брудастого.

В ответ на недоумение критиков по поводу самого названия — «Органчик», Щедрин писал: «Если б вместо слова «Органчик» было поставлено слово «Дурак», то рецензент, наверное, не нашел бы ничего неестественного» (*18*, 239).

Итак, Брудастый — олицетворение правительственной тупости и ограниченности. Но это еще не все.

В разговорах между собой глуповцы называют Брудастого «прохвостом» («И откуда к нам экой прохвост выискался!»), но, прибавляет Щедрин, не придают этому слову никакого «особенного значения».

Как это понять?

Дело в том, что слово «прохвост» (или «профост») по происхождению не русское — оно появилось в России при Петре I. «Прохвост» — исковерканное «профос», а этим словом (от латинского prepositus — начальник) назывались в немецкой армии полковые экзекуторы, или палачи. В русской армии при Петре I слово «прохвост» имело то же значение, а потом (вплоть до 60-х годов XIX века) так называли смотрителей военных тюрем, убиравших нечистоты в камерах.

Слово «прохвост» встречается и в «Описи»: об Угрюм-Бурчееве тоже сказано, что он — «бывый прохвост». В главе «Подтверждение покаяния» Щедрин опять говорит об Угрюм-Бурчееве: «Угрюм-Бурчеев был прохвост

в полном смысле этого слова. Не потому только, что он занимал эту должность в полку, но прохвост всем своим существом, всеми помыслами».

В «Органчике» Щедрин употребляет слово «прохвост», очевидно, сразу в двух значениях: и как историческое (палач) и как современное, бранное. Таким образом, Брудастый назван одновременно и палачом и прохвостом.

Но что означает самая фамилия Брудастый? Она тоже выбрана Щедриным не без умысла. Брудастый — слово, взятое из охотничьего языка. В «Мертвых душах» Гоголя Ноздрев уговаривает Чичикова купить у него собаку: «Я тебе продам такую пару, просто мороз по коже подирает! брудастая с усами» и т. д.

Брудастые — одна из пород борзых и гончих собак, отличающаяся сильной шерстистостью (усы, борода как у козла, нависшие брови) и злобностью. В охотничьих словарях о русских брудастых гончих говорится, что они — «роста крупного (до 17 вершков), масти обыкновенно серой, характера свирепого, упрямого и сварливого; обладают хорошим чутьем, неутомимостью и «мертвою» злобою к зверю».

Называя градоначальника Брудастым, Щедрин, конечно, имел в виду все эти признаки. Таким образом получилось, что градоначальник, олицетворяющий собой российскую самодержавную власть, назван дураком, прохвостом, палачом и злобной собакой. Таковы эффекты щедринского «эзоповского языка».

«Начальстволюбивые» глуповцы встречают Брудастого с восторгом, вспоминают о победах над турками и надеются, что новый градоначальник «во второй раз возьмет приступом крепость Хотин». Хотин был взят русскими в 1739 году, после чего Турция заключила с Россией мир. Ломоносов тогда же написал восторженную оду («на победу над турками и татарами и на взятие Хотина»), начинающуюся словами: «Восторг внезапный ум пленил».

Но ожидания глуповцев не оправдались. Времена, наступившие при Брудастом, заставили их вспомнить страшные времена «тушинского царика», то есть самозванца Лжедмитрия, стоявшего лагерем в подмосковном селе Тушине («смутное время» в начале XVII века), и времена Бирона. Однако, говорит Щедрин, глуповцы «не

увлеклись ни модными в то время революционными идеями, ни соблазнами, представляемыми анархией, но остались верными начальстволюбию».

Это одно из тех мест, где Щедрин, как находили критики, «глумится» над русским народом.

В ответ на эти упреки Щедрин писал в своем «письме в редакцию»: «Недоразумение относительно глумления над народом, как кажется, происходит от того, что рецензент мой не отличает народа исторического, то есть действующего на поприще истории, от народа как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих. Если он производит Бородавкиных и Угрюм-Бурчеевых, то о сочувствии не может быть речи; если он выказывает стремление выйти из состояния бессознательности, тогда сочувствие к нему является вполне законным, но мера этого сочувствия все-таки обусловливается мерою усилий, делаемых на пути к сознательности. Что же касается до «народа» в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» (*18*, 240).

История порчи и починки «Органчика» сопровождается интересными замечаниями и подробностями. Растерявшаяся публика припоминает, например, «лондонских агитаторов» и решает, что «измена свила себе гнездо в самом Глупове». Лондонскими агитаторами называла русская реакционная пресса 60-х годов русских революционных публицистов — А. И. Герцена и Н. П. Огарева, издававших в Лондоне знаменитый журнал «Колокол».

Далее смотритель училищ на вопрос, бывали ли в истории подобные примеры, отвечает, что был «некто Карл Простодушный, который имел на плечах хотя и не порожний, но все равно *как бы* порожний сосуд, а войны вел и трактаты заключал». *Карл Простодушный* — действительное историческое лицо: средневековый французский король (Charles III le Simple), вступивший на престол в конце IX века. Он вел неудачные войны с пиратами, которым в конце концов должен был уступить Нормандию, и в 923 году был низложен.

В своем показании мастер Байбаков заявляет, что он принадлежит к «секте фармазонов» и состоит в ней

«лжеиереем», то есть лжесвященником. Фармазоны — это франкмасоны («вольные каменщики»), или просто масоны. Так назывались тайные общества, которые зародились еще в VIII веке среди бродивших по Европе строительных артелей и имели целью нравственное усовершенствование людей. В России масонство появилось в XVIII веке, а особенно распространилось в начале XIX века, при Александре I. Русские масоны ставили себе не только нравственно-религиозные, но и политические цели и потому считались «вольнодумцами». В 60-х годах много писали о масонстве (в том числе А. Н. Пыпин), видя в нем одно из проявлений либерального духа. Этот интерес к масонам отразился и в литературе: Л. Н. Толстой описал масонов в «Войне и мире», а позже А. Ф. Писемский написал роман «Масоны». Щедрин относился к масонству, как вообще к дворянскому либерализму, иронически, что и сказалось, между прочим, в «Органчике».

Замечателен конец «Органчика». Вместо одного градоначальника оказалось два — оба с «органчиками» в головах. Получилось нечто вроде «немой сцены» в «Ревизоре» Гоголя, когда, вслед за отъездом Хлестакова, появляется второй, настоящий ревизор. Как и в «Ревизоре» Гоголя, рассказ Щедрина становится как бы бесконечным. «Самозванцы встретились и смерили друг друга глазами. Толпа медленно и в молчании разошлась».

Укажем на одну любопытную подробность. Рассказав о том, как посланный Винтергальтером мальчик выбросил «говорящую кладь» на дорогу, Щедрин пишет: «Может быть, тем бы и кончилось это странное происшествие, что голова, пролежав некоторое время на дороге, была бы со временем раздавлена экипажами проезжающих и, наконец, вывезена на поле в виде удобрения».

Однако, подумает внимательный читатель, каким образом органчик, сделанный, очевидно, из деревянных и металлических частей, может послужить материалом для удобрения? А дело в том, что «Органчик» — позднейшая переделка того самого рассказа, который Щедрин еще в 1867 году предлагал Некрасову (см. выше, стр. 456) — рассказа «о губернаторе с фаршированной головой». В сохранившейся рукописи этой первоначальной редакции рассказ называется «Неслыханная колбаса». Здесь

чинит голову не часовой мастер Винтергальтер, а петербургский колбасник Мора́.

В дальнейшем Щедрин использовал «фаршированную голову» для другого градоначальника (Прыща), а здесь заменил ее «органчиком». Фраза об удобрении, в первоначальной редакции совершенно естественная (гниющая колбаса), осталась и в новой редакции (как это часто бывает при подобного рода переделках), где она, конечно, не вполне уместна.

Сказание о шести градоначальницах

Один из современных Щедрину критиков назвал эту главу просто «вздором». Щедрин ответил на это: «Если б вместо шести дней я заставил бы своих градоначальниц измываться над Глуповым шестьдесят лет, он не написал бы, что это вздор (кстати: если бы я действительно писал сатиру на XVIII век, то, конечно, ограничился бы «Сказанием о шести градоначальницах»)» (*18,* 239).

Глава эта, единственная из всех, представляет собой действительно историческую сатиру — сатиру на эпоху коронованных авантюристок и их «временщиков». Эта эпоха длилась от вступления на престол жены Петра I Екатерины I (1725—1727) до царствования Екатерины II (1762—1796), то есть даже не шестьдесят, а целых семьдесят лет. На самом деле этих коронованных дам было пять: Екатерина I, Анна Иоанновна (1730—1740), «правительница» Анна Леопольдовна (1740—1741), Елизавета Петровна (1741—1761) и Екатерина II.

«Сказание о шести градоначальницах» — не только сатира на XVIII век, но и пародия на исторические рассказы, очерки и анекдоты, в большом количестве издававшиеся в 60-х годах. В журнале «Отечественные записки», где печаталась «История одного города», к этой главе было особое примечание Щедрина, потом выброшенное. Щедрин писал: «События, рассказанные здесь, совершенно невероятны. Издатель даже не решился бы печатать эту историю, если бы современные фельетонисты-историки наши: гг. Мельников, Семевский, Шишкин и другие — не показали, до чего может доходить развязность в обращении с историческими фактами. Читая предлагаемое «Сказание», можно даже подумать, что

«Летописец», предвосхитив рассказы гг. Мельникова и Семевского, писал на них пародию» [1].

Что касается отдельных градоначальниц, то в их именах видны разные исторические намеки. Фамилия *Палеологова* произведена от династии византийских императоров — Палеологов. На дочери последнего Палеолога был женат царь Иван III. Великодержавные мечты о присоединении Византии к Российской империи держались в течение всего XVIII века и сохранились в XIX веке (см. комментарий к главе «Войны за просвещение»). Эти мечты и имеет в виду Щедрин, говоря о «тайном указании», которое видела Палеологова в своей византийской фамилии.

Называя одну из авантюристок-градоправительниц Клементинкой де Бурбон, Щедрин намекает, по-видимому, на то, что французское правительство (Бурбоны — династия французских королей) помогало Елизавете Петровне вступить на престол.

Но сюда же Щедрин присоединяет и польскую интригу (паны Кшепшицюльский и Пшекшицюльский), намекая, по-видимому, уже не на XVIII, а на XVII век, на так называемое «смутное время», когда поляки деятельно поддерживали самозванца.

«Толстомясая» немка Амалия Карловна Штокфиш, — очевидно, Екатерина II, по происхождению немка.

Известие о Двоекурове

Глава о Двоекурове содержит в себе, несомненно, ряд намеков на эпоху Александра I, который начал с либеральных проектов, а кончил самой жестокой реакцией. Это, очевидно, и имеет в виду Щедрин, когда объясняет исчезновение биографии Двоекурова тем, что она могла послужить для исследователей нашей старины «соблазнительным поводом к отыскиванию конституционализма даже там, где, в сущности, существует лишь принцип свободного сечения». Указание на то, что Двоекуров, *оробев,* не выполнил какого-то поручения и потом всю жизнь *грустил,* тоже является намеком на Александра I, который, между прочим, был известен своей трусостью (ср.

[1] «Отечественные записки», 1869, № 1, стр. 301.

ниже градоначальника *Грустилова,* в лице которого тоже изображен Александр I).

Фамилия Двоекуров, по-видимому, переделана из фамилии помещика Троекурова, описанного Пушкиным в «Дубровском». Общая их черта — необыкновенное сластолюбие. Фамилия сама по себе содержит намек на это: выражение «строить куры» происходит от французского «faire la cour» (волочиться, ухаживать).

В главе «Войны за просвещение» Щедрин снова возвращается к Двоекурову; но там Двоекуров охарактеризован как «человек настойчивый», который, «однажды задумав какое-нибудь предприятие, доводил его до конца». Получается некоторое расхождение с той характеристикой, которая сделана в главе «Известие о Двоекурове». Это произошло, вероятно, потому, что в «Известии» Щедрин, говоря о Двоекурове, имел в виду главным образом Александра I, а в «Войнах за просвещение» — Николая I (пример того, как в одном и том же градоначальнике Щедрин соединяет иногда черты разных исторических деятелей).

Щедрин усиленно подчеркивает, что Двоекуров сделал обязательным употребление горчицы и лаврового листа и был в этом отношении «родоначальником тех смелых новаторов, которые, спустя три четверти столетия, вели войны во имя картофеля». Эти войны из-за картофеля — исторический факт. Картофель появился в России в первой половине XVIII века — до тех пор он был в России совершенно неизвестен. Екатерина II сделала попытку ввести картофель в употребление, но без успеха. При Николае I, в один из неурожайных годов (1839—1840), посев картофеля был объявлен обязательным. Это встретило решительный протест со стороны крестьян, считавших картофель ядовитым растением. Начались так называемые «картофельные бунты», один из которых (в 1842 году в Пермской губернии) принял размеры крупного крестьянского восстания. Эти бунты сопровождались жестокими расправами при помощи военной силы.

В дальнейшем тексте Щедрин неоднократно говорит о том, как некоторые градоначальники вводили обязательное употребление горчицы и лаврового листа или заставляли сеять персидскую ромашку, в то время как у глуповцев не было достаточно хлеба. Глуповцы не знали, что делать, — стояли на коленях и ждали: «станут они теперь есть горчицу, — как бы на будущее время какую ни

на есть мерзость есть не заставили; не станут — как бы шелепов (то есть палок) не пришлось отведать».

Так пародирует Щедрин исторический факт — походы на крестьянство из-за картофеля.

Голодный город. Соломенный город. Фантастический путешественник

Главой «Голодный город» начинается повествование об эпохе градоначальника Фердыщенки, деятельности которого посвящены и следующие две главы («Соломенный город» и «Фантастический путешественник»).

Фамилия Фердыщенко, по-видимому, заимствована Щедриным из романа Достоевского «Идиот», который печатался в 1868 году. Однако непосредственной связи между градоначальником Фердыщенкой и персонажем Достоевского нет. Надо полагать, что Щедрину просто показалась подходящей самая эта фамилия.

В «Голодном городе» изображены наглость и лицемерие правительства, на словах ласково обращающегося с обывателями («братик-сударик»), а на деле отнимающего у него за недоимки последнюю корову и применяющего самые жестокие меры «утеснения».

Прежде чем прибегнуть к этим мерам, Фердыщенко вызвал к себе священника («батюшку»), но тот «еще больше обеспокоил, рассказав историю об Ахаве и Иезавели». По библейскому сказанию, Иезавель, жена израильского царя Ахава, была за свои пороки отдана псам на растерзание. После беседы с батюшкой Фердыщенко обещает народу выхлопотать хлеб, а в то же время пишет рапорты, в которых просит прислать команду солдат.

Такая система характерна для всех русских самодержцев, но вполне возможно, что, описывая деятельность Фердыщенки, Щедрин имел в виду главным образом Александра II. Так называемое «освобождение крестьян», осуществленное правительством Александра II, было на деле новой мерой экономического «утеснения» и вызвало ряд крестьянских восстаний, очень волновавших правительственные и высшие дворянские круги.

Глава «Соломенный город» начинается описанием побоищ между стрельцами и пушкарями. Стрельцы — старинное, допетровское название армии; пушкари — ста-

ринное название артиллеристов. При Петре I (в 1698 году) произошел стрелецкий бунт, после ликвидации которого стрелецкое войско перестало существовать. Пушкари, всегда враждовавшие со стрельцами, тоже подверглись опале при Петре I, организовавшем регулярное войско на новых основаниях.

Описывая побоища стрельцов и пушкарей во время градоначальничества Фердыщенки, Щедрин намекает, по-видимому, на борьбу разных придворных партий и на так называемую «дворянскую фронду» при Александре II. Дворяне, обиженные лишением некоторых прав и привилегий, роптали на новые порядки и настаивали на возвращении к старине. Как и в других местах своей сатиры, Щедрин пользуется здесь словами и терминами XVIII века, хотя описывает современность.

Дальнейшее содержание главы «Соломенный город» еще более подтверждает догадку, что в лице Фердыщенки Щедрин изобразил Александра II.

В мае 1862 года произошли знаменитые петербургские пожары в Апраксином дворе. Правительство и реакционные публицисты объявили виновными в поджоге левые партии (так называемых «нигилистов») и студенчество. Было произведено много арестов. Но, по всем данным, пожары эти носили провокационный характер и были организованы полицией.

В главе «Войны за просвещение» Щедрин довольно прозрачно намекает на эту систему правительственных провокаций: «Стало быть, были бунты?» — спрашивает градоначальник Бородавкин, узнав, что до него «и через солдат секли, и запросто секли», и в Сибирь ссылали. А глуповцы отвечают: «Мало ли было бунтов! У нас, сударь, насчет этого такая примета: коли секут — так уж и знаешь, что бунт!».

Но глава о пожарах, как и другие главы «Истории одного города», имеет обобщающий смысл и относится, конечно, не только к эпохе Александра II и не только к петербургским пожарам 1862 года. В одном месте Щедрин явно напоминает читателям о страшном наводнении 1824 года и о том, как вело себя правительство во время этого бедствия. На вопрос глуповцев, «долго ли нам гореть будет», градоначальник отвечает, что «ему с богом спорить не приходится». Здесь Щедрин намекает, по-видимому, на известные слова Александра I, сказанные во

время наводнения. Эти слова процитированы Пушкиным в «Медном всаднике»:

В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон
Печален, смутен вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладеть».

Такой же обобщающий характер имеет глава «Фантастический путешественник», описывающая третий эпизод из истории градоначальничества Фердыщенки.

Путешествия российских монархов по империи были столь же обычным явлением, как голод и пожары. Таково пресловутое путешествие Екатерины II и Потемкина по южной России, во время которого строили целые декорации деревень; таково путешествие Павла I (еще наследником) в Казань и в Москву; путешествие Александра I, когда по распоряжению Аракчеева одного и того же жареного гуся переносили из избы в избу; путешествие Александра II (наследником) с поэтом В. А. Жуковским и т. д. Во время этих путешествий инсценировалась преданность народа царям, а цари в ответ на это оказывали народу разные «милости». Этот обряд и высмеивает Щедрин, описывая путешествие Фердыщенки по городскому «выгону», где нет ничего, кроме навозных куч.

Особым торжеством отличались заезды царей в «первопрестольную столицу» — в Москву. Это именно имеет в виду Щедрин, когда описывает заключительную поездку Фердыщенки в «середку» выгона, где градоначальника ожидало уже «настоящее торжество», кончившееся катастрофой.

Войны за просвещение

Градоначальник Василиск Семенович Бородавкин, сменивший Фердыщенку, тоже соединяет в себе черты разных деятелей, но основные его черты больше всего напоминают Николая I. «Административная въедчивость», постоянное наблюдение за тем, чтобы обыватели имели «бодрый и веселый вид», «нападение на них врасплох», знаменитое «недремлющее око», под которым разумеется так называемое «Третье отделение», следившее за благона-

дежностью, увлечение маршировкой — все это очень прозрачные намеки на «самое продолжительное и самое блестящее», как говорится о Бородавкине в «Описи», царствование Николая I.

Прежде чем приступить к «войнам за просвещение», Щедрин рассказывает о постоянных мечтах Бородавкина присоединить Византию и переименовать Константинополь в Екатериноград. Это намек на постоянные завоевательные тенденции российских царей по отношению к Турции и славянским землям, расположенным по реке Дунаю и его притоками (Драва, Сава, Морава). Русская националистическая публицистика и поэзия XIX века полны призывами к овладению Константинополем и переименованию его в Царьград.

Приведенные Щедриным стихи принадлежат А. С. Хомякову («Беззвездная полночь дышала прохладой», 1847), но процитированы на память, не точно. У Хомякова несколько иначе:

> На Лабу, Мораву, на дальнюю Саву,
> На шумный и синий Дунай.

Здесь же упоминается историк и географ К. И. Арсеньев (1789—1865), написавший «Статистические очерки России» и учебник всеобщей географии. К. И. Арсеньев преподавал географию и историю наследнику Николая I, будущему Александру II, а в 1837 году сопровождал его в путешествии по России. Упоминание о нем подтверждает догадку, что в лице Бородавкина изображен Николай I.

Затем описываются самые «войны за просвещение» — бесконечные походы Бородавкина в разные слободы. Одни из этих походов изображают борьбу правительства с внутренним врагом, с «крамолой» (поход в Стрелецкую слободу), другие — его захватническую политику (поход в слободу Навозную).

Бородавкин вспоминает летописное сказание о великом князе Святославе, который, выступая в поход, объявлял врагам: «иду на вы» (то есть на вас).

Стрелецкая слобода, более всего заботившая Бородавкина, представляет собой как бы историческое обобщение «крамолы», восходящей к петровской эпохе (бунт стрельцов). Щедрин сам намекает на это, говоря, что Стрелец-

кая слобода отличалась и при предшественниках Бородавкина самым непреоборимым упорством.

Но, говоря о крамольных настроениях, Щедрин имеет в виду, вероятно, и масонов, занимавшихся вычислениями и предсказаниями политических событий по Апокалипсису (ср. отыскивание цифры 666 в фамилии «Бородавкин» с вычислениями Пьера в «Войне и мире» Толстого), и «дворянскую фронду» при Павле I и Александре I, и декабристов.

В походе на Стрелецкую слободу явно сведено несколько эпох — вплоть до 60-х годов. Это сказывается в одном характерном анахронизме: еврей, которого приводят к Бородавкину в качестве «языка», исчезает; оказывается, что он бежал в Петербург, где получил «концессию на железную дорогу». Получение железнодорожных концессий, то есть разрешения на постройку железных дорог, было предметом борьбы и конкуренции между разными негоциантами в 60-х и 70-х годах. Щедрин дал яркую картину этого коммерческого ажиотажа в последовавшем за «Историей одного города» сочинении — «Дневник провинциала в Петербурге».

Затем описываются дальнейшие маневры Бородавкина и его приход в слободу Навозную. Надо полагать, что под видом этих походов описаны колониальные войны российских царей — их захватническая политика, оправдываемая будто бы просветительными целями.

Очень прикровенно описывает Щедрин историю покорения Кавказа, начатую еще Александром I и длившуюся на всем протяжении царствования Николая I. Сигналом к тому, чтобы читатель понял, о чем идет речь, является, в сущности, одно слово, которое неожиданно появляется в тексте: «аманат», что на Кавказе значит «заложник». Появление этого слова вместо русского «заложник» ничем не мотивировано, но оно, вероятно, служит ключом к пониманию этих бесконечных походов Бородавкина с оловянными солдатиками по местностям, где, как говорит Щедрин, существовала в свое время «довольно сильная и своеобразная цивилизация».

Не имея возможности более или менее ясно говорить об этих захватнических войнах, Щедрин всячески затушевывает свои намеки, объясняя войны Бородавкина разными фантастическими поводами.

В конце главы говорится об экономическом кризисе, охватившем Глупов: «и не было ни Молинари, ни Безобразова, — пишет Щедрин, — чтоб объяснить, что это-то и есть настоящее процветание».

Густав де Молинари (1819—1912) — бельгийский буржуазный экономист, сотрудничавший в «Русском вестнике» в 60-х годах; В. П. Безобразов (1828—1889) — либеральный экономист и публицист, близкий сотрудник того же журнала. Говоря о Молинари и Безобразове, Щедрин иронизирует по адресу современных ему экономистов, которые готовы были любое положение вещей истолковывать как доказательство благополучия или даже расцвета.

Глава кончается походами «против просвещения» — для уничтожения «вольного духа». Эти новые войны Щедрин датирует 1790 годом, когда во Франции, «словно на смех, вспыхнула... революция». Эта датировка сделана, видимо, для отвода глаз. На самом деле здесь имеются в виду революционные события 1848 года — сперва во Франции, потом в Германии, а затем в соседних странах (Австрия, Чехия, Венгрия). Николай I решил вмешаться и воспрепятствовать распространению революционного движения: он вводит русские войска в Молдавию и Валахию, а затем организует большой поход в Венгрию. Вот эти-то походы и имеет в виду Щедрин, говоря о войнах Бородавкина «против просвещения».

Рассказывая о волнениях в Стрелецкой слободе, Щедрин, между прочим, говорит: «Даже сочинены были стихи, в которых автор добирался до градоначальниковой родительницы и очень неодобрительно отзывался о ее поведении». К стихам о градоначальниковой родительнице Щедрин опять возвращается в конце рассказа о первой «войне за просвещение». Победив стрельцов, Бородавкин спрашивает: «Теперь сказывайте мне, кто промеж вас память любезнейшей моей родительницы в стихах оскорбил?». Стрельцы позамялись: «неладно им показалось выдавать того, кто в горькие минуты жизни был их утешителем». В конце концов они выдают Федьку: «Вышел вперед белокурый малый и стал перед градоначальником». Бородавкин, поправив ему слегка челюсть, объявляет: «Так как ты память любезнейшей моей родительницы обесславил, то ты же впредь каждый день должен

сию драгоценную мне память в стихах прославлять и стихи те ко мне приносить!».

Последние слова наводят на мысль, что Щедрин имеет здесь в виду отношение Николая I к Пушкину. Когда Пушкин вернулся в 1826 году из ссылки, Николай I заявил ему: «Довольно ты подурачился, надеюсь теперь будешь рассудителен, и мы более ссориться не будем. Ты будешь присылать ко мне все, что сочинишь, отныне я сам буду твоим цензором» [1].

Что касается стихов, оскорбивших память «родительницы» Бородавкина, то возможно, что Щедрин имеет в виду вольные стихи Пушкина о Екатерине II («Мне жаль великия жены...»), где есть следующие строки:

Старушка дряхлая жила
Приятно и довольно блудно,
Писала прозой, флоты жгла,
С Вольтером лучший друг была
И умерла, садясь на судно [2].

Стихи эти появились в печати позднее, чем написана была «История одного города», но вполне вероятно, что Щедрин знал о них от П. В. Анненкова, разбиравшего черновые бумаги Пушкина.

Заканчивая главу о «войнах за просвещение», Щедрин останавливается на вопросе о фантастичности некоторых рассказов летописца. «Возможно ли,— пишет Щедрин, — поверить истории об оловянных солдатиках, которые, будто бы, не только маршировали, но под конец даже налились кровью?». Отвечая на этот вопрос, Щедрин дает понять читателю, что за всей этой фантастикой стоят факты: «Бывают чудеса, — говорит он, — в которых, по внимательном рассмотрении, можно подметить довольно яркое реальное основание». Как бы обращаясь к будущим комментаторам «Истории одного города», Щедрин учит их, как надо расшифровывать все эти «чудеса», и приводит в пример сказку о бабе-яге: «Наверное обнаружилось бы, что происхождение этой легенды чисто административное и что баба-яга была не кто иное, как градоправительница или, пожалуй, посадница».

---

[1] А. Г. Хомутова, Воспоминание о Пушкине. — «Русский архив», 1867, стлб. 1066.

[2] Б. М. Эйхенбаум цитирует стихотворение по старому изданию. Теперь оно печатается в другой редакции. — *Ред.*

Глава начинается некоторыми подробностями о градоначальнике Негодяеве. Под Негодяевым Щедрин разумеет, по-видимому, Павла I.

В «Описи градоначальникам» о нем сказано, что он — «бывый гатчинский истопник» и что он «размостил вымощенные предместниками его улицы». Это довольно прозрачные намеки на Павла I, который, стараясь уничтожить порядки, заведенные Екатериной II, разорил Царское Село и перенес свою резиденцию в Гатчину. Называя Негодяева «бывым истопником», Щедрин, очевидно, имеет в виду слухи о темном происхождении Павла.

В первоначальном тексте «Описи» Негодяеву было посвящено еще несколько строк, потом выброшенных: «Имел ноги, обращенные ступнями назад, вследствие чего, шедши однажды пешком в городовое правление, не токмо к цели своей не пришел, но, постепенно от оной удаляясь, едва совсем не убежал из пределов, как был изловлен на выгоне капитан-исправником и паки водворен в жительство» [1].

Негодяев, как было указано и в «Описи», сменен в 1802 году за несогласие с Новосильцовым, Чарторыйским и Строгановым насчет конституции. Это опять намек на Павла I, который был убит в 1801 году приверженцами Александра I. Новосильцов, Чарторыйский и Строганов были тогда главными советниками Александра I, настаивавшими на предоставлении дворянам разных вольностей и на введении в России конституционных начал.

Глава «Эпоха увольнения от войн» начинается ироническим описанием того, что представляли собой эти якобы конституционные начала. Ирония Щедрина по поводу «теории учтивого обращения» имела совершенно злободневный смысл: разговоры о конституции продолжались и в эпоху Александра II.

Негодяева сменяет градоначальник Микаладзе. Описывая его отношение к подчиненным, Щедрин, по-видимому, изображает Александра I. Отмена строгой дисциплины, ласковость обращения, изящество манер, страсть к дамскому обществу — все это говорит в пользу такой догадки. В «Описи» о Микаладзе сказано, что он — чер-

---

1 «Отечественные записки», 1869, № 1, стр. 286.

кашении, «потомок сладострастной княгини Тамары». Возможно, что это намек на происшедшее при Александре I присоединение к России Грузии (1801), Мингрелии (1803) и Имеретии (1810). «Сладострастная княгиня Тамара» — героиня лермонтовской баллады «Тамара»: Щедрин намекает этими словами на Екатерину II (бабушку Александра I), отличавшуюся крайней распущенностью.

В другом месте Щедрин сравнивает Микаладзе с римским полководцем Антонием, который вел изнеженную жизнь в Египте, подпав под чары царицы Клеопатры (см. трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра»). Это тоже намек на любовные похождения Александра I.

Отметим кстати, что в «Описи» сделана хронологическая ошибка: годом смерти Микаладзе поставлен 1814 год а в тексте — 1806 год. Ошибка эта произошла от перестановок, которые делал Щедрин, работая над рукописью.

На смену Микаладзе является градоначальник Беневоленский.

Здесь все, начиная с фамилии, совершенно ясно: Беневоленский — это М. М. Сперанский (1772—1839). «Sperare» по-латыни значит «надеяться»; «bene volens» — «желающий добра».

В биографии Беневоленского многое прямо совпадает с биографией Сперанского.

Окончив семинарию, Сперанский попал под покровительство знатных лиц и быстро сделал блестящую карьеру. Александр I, по рекомендации своих советников, привлек Сперанского к составлению нового законодательства и к преобразованию министерств. Кроме того, Сперанскому давались самые ответственные поручения дипломатического характера.

В годы 1808—1812 Сперанский принимал деятельное участие в составлении нового законодательства. Щедрин иронизирует над этой страстью Сперанского: он рассказывает, как Беневоленский еще в семинарии писал различные законы, а затем приводит его письмо к «известному другу» — не к Сперанскому ли? — спрашивает Щедрин и тем самым наводит читателя на мысль, что Беневоленский и есть Сперанский.

В первом издании «Истории одного города» было особое примечание, в котором Щедрин ссылался на перепи-

ску Сперанского с Цейером, напечатанную в «Русском архиве» в 1870 году, и прямо указывал, что многие выражения этого письма «предвосхищены Беневоленским»[1].

Уже в юности, говорит Щедрин, было ясно, что из Беневоленского выйдет законодатель, — «вопрос заключался только в том, какого сорта выйдет этот законодатель, то есть напомнит ли он собой глубокомыслие и административную прозорливость Ликурга или просто будет тверд, как Дракон». Ликург и Дракон — древнегреческие законодатели. Ликург, по преданию, объездил много стран, наблюдал жизнь разных народов и, вернувшись, составил для своей страны (Спарты) новые законы; Дракон, живший в Афинах, прославился как составитель жестоких, кровавых законов. «Драконовы правила» — выражение, ставшее поговоркой.

В приложении к «Истории одного города» («Оправдательные документы») Щедрин приводит написанный Беневоленским «Устав о свойственном градоправителю добросердечии». Это пародия на законы, которые сочинял Сперанский.

Огорченный запрещением издавать собственные законы, градоначальник Беневоленский удаляется в дом купчихи Марфы Терентьевны Распоповой и сочиняет там проповеди. Здесь тоже использованы факты из жизни Сперанского. Проповеди он сочинял еще в семинарии (см. книгу М. Корфа «Жизнь графа Сперанского», СПб. 1861, которой пользовался Щедрин; ср. также изображение Сперанского в «Войне и мире» Толстого), а Марфа Терентьевна Распопова — это, по-видимому, та прачка Марфа Тихоновна, которая прислуживала Сперанскому, когда он, по окончании семинарии, служил в доме известного вельможи, князя Куракина. В биографии Сперанского, написанной Корфом, рассказывается: «Главная прачка в доме Куракиных, жена одного из поваров, усердно стирала незатейливое белье молодого секретаря, который, из благодарности, был восприемником одного из ее сыновей и в день крестин провел у нее целый вечер». Дочь Сперанского рассказывала, что «когда отец ее уже был на верху величия и в размолвке с князем Куракиным, самые убедительные записки княгини побывать у нее на минуту он

---

[1] «Отечественные записки», 1870, № 3, стр. 209.

оставлял без ответа, а между тем по малейшему призыву этой бедной женщины, делившей с ним некогда горе и нужду... тотчас спешил к ней на помощь и утешение»[1].

В «Описи градоначальникам» сказано, что «в свободное от занятий время» Беневсленский переводил с латинского сочинения Фомы Кемпийского — средневекового мистического писателя. Его главное сочинение, «Подражание Христу», было особенно популярно среди масонов. Пьер Безухов (в «Войне и мире» Л. Толстого), вступив в масонское общество, читает эту книгу.

В той же «Описи» Щедрин, перечисляя заслуги Беневоленского, говорит, что он «предсказал гласные суды и земство». Это ирония по адресу либералов 60-х годов, видевших в установлении гласного судопроизводства (с адвокатами и присяжными заседателями) и в учреждении земства идеал гражданской свободы. Щедрин намекает на то, что эти нововведения не представляют собой ничего особенно нового по сравнению с законами, придуманными Сперанским для Александра I.

Деятельность Беневоленского кончается так же, как и блестящая карьера Сперанского: Беневоленский заподозрен в измене, в тайных сношениях с Наполеоном и отправлен в ссылку.

Беневоленского сменяет Прыщ — градоначальник с фаршированной головой. Из переписки Щедрина с Некрасовым видно, что рассказом о губернаторе с фаршированной головой началась работа над «Историей одного города»; рассказ этот был написан прежде, чем замысел «Истории» окончательно сложился.

В комментарии к «Органчику» было указано, что в первоначальной редакции «Органчик» назывался «Неслыханная колбаса» и представлял собой рассказ о губернаторе с фаршированной головой. Заменив фаршированную голову органчиком, Щедрин использовал первоначальный вариант для небольшого промежуточного эпизода в главе «Эпоха увольнения от войн».

В рассказе о губернаторе с фаршированной головой Щедрин не намекает ни на какое определенное лицо или факт, а дает сатирическое обобщение, относящееся ко всей российской администрации в целом. В письме к А. Н. Пы-

---

[1] М. Корф, Жизнь графа Сперанского, т. 1, изд. имп. Публичной библиотеки, СПб. 1861, стр. 43, 44.

пину Щедрин писал: «Я... могу каждое свое сочинение объяснить, против чего они направлены, и доказать, что они именно направлены против тех проявлений произвола и дикости, которые каждому честному человеку претят. Так, например, градоначальник с фаршированной головой означает не человека с фаршированной головой, но именно градоначальника, распоряжающегося судьбами многих тысяч людей. Это даже и не смех, а трагическое положение» (*18*,234—235).

Описывая благополучие глуповцев при Прыще, Щедрин сравнивает его с тем легендарным благополучием, которое будто бы было при древнерусском князе Олеге, когда Русь вела деятельную торговлю медом и воском с Византией. Этим сравнением Щедрин превращает самый рассказ о благополучии в иронию.

Поклонение мамоне и покаяние

Эта глава открывается большим вступлением, в котором подводятся некоторые итоги. Здесь речь идет уже не о градоначальниках, а о самих глуповцах, о «так называемой черни, которая и доселе, — пишет Щедрин, — считается стоящею как бы вне пределов истории». Иначе говоря, речь идет о русском народе, выносящем на себе весь гнет самодержавного режима. Размышления Щедрина о судьбах и поведении этого народа невеселые. Глуповцы, говорит он, «беспрекословно подчиняются капризам истории и не представляют никаких данных, по которым можно было бы судить о степени их зрелости, в смысле самоуправления... напротив того, они мечутся из стороны в сторону, без всякого плана, как бы гонимые безотчетным страхом. Никто не станет отрицать, что эта картина не лестная, но иною она не может быть, потому что материалом для нее служит человек, которому с изумительным постоянством долбят голову и который, разумеется, не может прийти к другому результату кроме ошеломления». Это, в сущности, то самое, о чем Щедрин писал в своем «Письме в редакцию», говоря о двух понятиях слова «народ» (см. в комментарии к главе «Органчик»). Как бы предвидя упреки критиков в «глумлении» над народом, Щедрин говорит о летописце: «Никакого преднамеренного глумления в рассказе его не замечается; напротив того, во многих местах заметно даже сочувствие к бедным ошелом-

ляемым. Уже один тот факт, что, несмотря на смертный бой, глуповцы все-таки продолжают жить, достаточно свидетельствует в пользу их устойчивости и заслуживает серьезного внимания со стороны историка».

Защищая летописца, Щедрин указывает на сложные отношения между организованной и окрепшей «силой» (то есть самодержавной властью) и «рассыпавшимися по углам... людишками и сиротами». Побеждает, конечно, сила. Щедрин говорит дальше о целой «исторической школе», которая выросла на основе учения об этой силе. Здесь он имеет в виду «великодержавное» направление русской исторической науки, во главе с С. М. Соловьевым (см. комментарий к главе «О корени»).

Затем возобновляется портретная галерея градоначальников: Иванов, дю Шарио, Грустилов. Первые два до сих пор не объяснены, но есть основания думать, что Иванов и дю Шарио скрывают в себе намеки на Александра I и его эпоху. Так, например, при градоначальнике Иванове «страсть к законодательству приняла в нашем отечестве размеры чуть-чуть не опасные», сообщает Щедрин. Этой страстью отличалась именно эпоха Александра I.

Другое сообщение («о двух... вариантах» погибели Иванова) тоже ведет к Александру I: существовала легенда о том, что на самом деле Александр I не умер в 1825 году, а удалился и сделался старцем-отшельником.

В «Описи» имя Иванова — Никодим, что значит «победитель народов», — так называли Александра I после победы над французами.

Что касается дю Шарио, то следует тоже обратить внимание на его имя и отчество: Ангел Дорофеич. В придворных и великосветских кругах Александра I называли «ангел», «наш ангел». Имя «Дорофей» — значит «богоданный, благословенный»; так тоже называли Александра I.

Но есть и другие указания на то, что в лице Иванова и дю Шарио Щедрин изобразил Александра I. Недаром Щедрин говорит о взятии Парижа, о водворении «врага человечества» (то есть Наполеона) на остров св. Елены — все эти события произошли в царствование Александра I.

Дю Шарио, как сообщает Щедрин, начал объяснять глуповцам права человека, а кончил тем, что объяснил права Бурбонов. Бурбоны — династия французских королей, низвергнутая Великой французской революцией 1789 года (казнь Людовика XVI). После падения Напо-

леона I эта династия заявила о своих «правах» на престол и ненадолго вернула себе власть, не без содействия Александра I.

Щедрин сообщает, что искусству петь гривуазные (то есть скабрезные) песенки дю Шарио научился у графа д'Артуа, который стал впоследствии французским королем Карлом X. Этот Карл X, брат Людовика XVI, и был последним из династии Бурбонов: в 1824 году он, при помощи Александра I, вступил на престол, а в 1830 году принужден был отречься.

Впоследствии слово «бурбон» стало употребляться в России как ругательное: бурбонами называли грубых офицеров, жандармов, чиновников и т. д. Щедрин, говоря о «правах бурбонов», имеет в виду, вероятно, оба значения этого слова.

Во время градоначальничества дю Шарио глуповцы впали в «бесстыжее неистовство»; стали поклоняться древнеславянским языческим богам: Перуну — богу грома, Яриле — богу солнца и Волосу — богу скота.

Иронизируя над увлечением славянскими древностями, характерным для славянофилов, Щедрин рассказывает, что некий расстрига Кузьма выкрикивал что-то непонятное стихами Аверкиева из оперы «Рогнеда». Л. В. Аверкиев — славянофильствующий драматург 60-х годов, написавший либретто к опере Серова «Рогнеда».

Затем начинается характеристика Эраста Грустилова, в лице которого выведен, несомненно, Александр I. Имя «Эраст» взято Щедриным из повести Карамзина «Бедная Лиза» (см. в «Описи» указание — «друг Карамзина»). Сочетание этого имени (по-гречески оно значит «любовник») с фамилией Грустилов дает общую характеристику Александра I, подробно развитую в этой главе и сформулированную вначале: «Меланхолический вид (предтеча будущего мистицизма) прикрывал в нем много наклонностей несомненно порочных».

Затаенное сластолюбие, изнеженность, «милая непристойность» языка, «поклонение Киприде» (то есть богине любви Венере), тунеядство — все это характеризует придворные нравы в начале царствования Александра I. Иллюстрируя эти нравы, Щедрин говорит, что Грустилов написал мифологическую повесть о Сатурне и Венере. (Согласно мифологическому преданию, Сатурн пожирал своих собственных детей.) Глуповские критики сравнивали эту

повесть с произведениями Апулея и Парни. Апулей — древнеримский эротический писатель; Парни (1753—1814) — французский поэт, автор чувствительных стихотворений, которыми увлекались в России в начале XIX века.

Очень прозрачным намеком на Александра I является также упоминание об «известной тогда красавице Наталье Кирилловне де Помпадур». Наталья Кирилловна — имя последней жены царя Алексея Михайловича, Нарышкиной, матери Петра I. Маркиза де Помпадур — любовница французского короля Людовика XV (XVIII век). Придуманное Щедриным сочетание — «Наталья Кирилловна де Помпадур» — расшифровывается: речь идет о любовнице Александра I — Марье Антоновне Нарышкиной.

Затем появляется Пфейферша — и начинается подробный рассказ о внезапном «обновлении» Грустилова и его повороте к аскетизму и мистицизму. Все это — карикатура на вторую половину царствования Александра I, отличавшуюся страшным мракобесием и борьбой с малейшим проявлением свободного духа.

В лице Пфейферши изображены знаменитые «мистические дамы» — баронесса Крюденер и Татаринова. В эпилоге «Войны и мира» Л. Толстого Денисов с возмущением рассказывает о том, что делается в Петербурге: «Прежде немцем надо было быть, теперь надо плясать с Татариновой и m-me Крюднер... Ох! спустил бы опять молодца нашего Бонапарта. Он бы всю дурь повыбил». Пьер прибавляет: «Положение в Петербурге вот какое: государь ни во что не входит. Он весь предан этому мистицизму... Он ищет только спокойствия, и спокойствие ему могут дать только те люди sans foi ni loi[1], которые рубят и душат все сплеча: Магницкий, Аракчеев...».

Парамоша Щедрина и есть этот самый ханжа Магницкий, начавший свою карьеру около Сперанского, а затем снискавший себе расположение Аракчеева. В 1819 году Магницкий был назначен членом главного правления училищ, а потом — попечителем Казанского округа. Он настаивал на уничтожении преподавания философских наук, развращающих юношество, и в конце концов совершенно разгромил Казанский университет.

Но, как всегда у Щедрина, Парамоша — лицо собирательное.

---

[1] Без совести и чести *(франц.)*.

Появление разных «юродивых», «блаженных» и «пророков», добиравшихся иногда до самых высших сфер, — факт, характерный для всей истории царской России, вплоть до ее конца (Распутин). Парамоша — не только Магницкий, но и знаменитый архимандрит Фотий, пользовавшийся большим влиянием при дворе Александра I. Он выставлял себя каким-то воинствующим орудием промысла, посланным для борьбы с духами злобы, изрекал загадочные пророчества, говорил о своих видениях и пр. Главным его делом была борьба с представителями мистических, антицерковных партий.

Но и этого мало. В лице Парамоши изображен очень популярный в Москве юродивый и прорицатель Иван Яковлевич Корейша (умер в 1861 году). Долгое время он провел в больнице умалишенных, куда к нему приходили за советами. В конце концов он приобрел такую известность, что к нему стали обращаться многие представители высшей власти, светские дамы и пр. Он бормотал несвязные фразы, часто повторяя: «Без працы не бенды кололацы» — искаженную польскую поговорку, означающую: «Без труда не будет калачей».

Парамоша Щедрина ведет себя с Грустиловым очень развязно — корчится, икает, а Грустилов, по совету Пфейферши, низко ему кланяется. Это тоже напоминает Корейшу, который, по рассказам, позволял себе грубые и циничные выходки, а над входом повесил объявление, что он принимает только тех, кто соглашается вползти к нему на коленях.

Сам Щедрин заявил в письме к А. Н. Пыпину, что «Парамоша совсем не Магницкий только, но вместе с тем и граф Д. А. Толстой, и даже не граф Д. А. Толстой, а все вообще люди известной партии, и ныне не утратившей своей силы» (*18*, 234). Д. А. Толстой — министр народного просвещения в 60-х годах, прославившийся насаждением «классического образования» как метода борьбы с распространением вольных идей. Щедрин изобразил его в карикатурном виде (под фамилией Твэрдоонто) в книге «За рубежом» (1800).

Партия, во главе которой стояли Аксиньюшка и Парамоша, имея за собой целую толпу нищих и калек, — это и есть «известная партия» мракобесов, особенно развернувшая свою деятельность в последние годы царствования Александра I. К этим годам и относится борьба этой «фо-

тиевско-аракчеевской» партии не только с проявлениями вольного духа, но и с теми антицерковными учениями религиозно-философского характера, которые распространились в аристократической среде («Библейское общество»).

Щедрин рассказывает характерную историю учителя каллиграфии Линкина, который стал проповедовать, что мир не мог быть сотворен в шесть дней, что у лягушки имеется душа и т. п. Линкин — это академик А. Ф. Лабзин, известный автор мистических сочинений, подвергшийся преследованиям со стороны архимандрита Фотия и сосланный в 1821 году. Об этом Лабзине Щедрин сам упоминает, говоря о сношениях Пфейферши «со всеми знаменитейшими мистиками и пиетистами того времени».

Глава кончается описанием мистических «радений» и «восхищений», которым предавался «глуповский бомонд», глуповская аристократия. На этих собраниях читаются, между прочим, критические статьи Н. Страхова: новый «анахронизм», намекающий на то, что здесь имеется в виду эпоха не только Александра I, но и Александра II. Н. Н. Страхов — современный Щедрину философ, критик и публицист, выступавший против материалистических теорий и развивавший религиозно-философские и мистические учения славянофилов.

Подтверждение покаяния. Заключение

Предыдущая глава заканчивается появлением некоего штаб-офицера, когда-то оскорбленного оказанным ему пренебрежением. Он разгоняет скопище глуповцев, вместе с Грустиловым предававшихся мистическим «восхищениям», и становится градоначальником. Уже современники Щедрина отгадали, что в лице этого ужасного «идиота» Угрюм-Бурчеева Щедрин описал знаменитого временщика Аракчеева (1769—1834), отстраненного Павлом I и заново выдвинувшегося при Александре I. Даже внешность Угрюм-Бурчеева точно совпадает с внешностью Аракчеева: в мемуарах всегда говорится о коротких и густых, как щетка, волосах Аракчеева, о впалых, серых, мутных глазах, о сухощавой и жилистой фигуре, о плотно сжатых губах. «Большая обезьяна в мундире», как выражается один мемуарист.

Рассказ о том, как некий начальник встревожился мыслью, что его никто не любит, и как Угрюм-Бурчеев доказал свою любовь, является намеком на действительный факт. Павел I в последние дни своего царствования (он был убит придворными, во главе с графом Паленом, 11 марта 1801 года) стал чувствовать недоверие к окружающим его лицам и послал за Аракчеевым. Вечером 11 марта Аракчеев подъехал к петербургской заставе, но был задержан при въезде в столицу по приказанию Палена.

Все дальнейшее описание деятельности Угрюм-Бурчеева представляет собой сатиру на организацию так называемых военных поселений, предпринятую Аракчеевым по требованию Александра I. В основе этой организации лежала мысль об использовании армии в мирное время. Эта армия должна была состоять из казенных крестьян и служить надежным оплотом против революционных движений. Эта «нивеляторская» (то есть уравнительная) идея и осуществлялась Аракчеевым, которому Александр I заявил, что он выложит всю дорогу от Петербурга до Новгорода человеческими трупами, но добьется, чтобы военные поселения были устроены.

Описывая устройство этих поселений, Щедрин развертывает символическую картину борьбы упрямого «идиота» со стихией, с природой, которая в конце концов остается победительницей.

Вторая часть главы описывает историю «глуповского либерализма».

Уже в прежних своих произведениях («Сатиры в прозе», «Помпадуры и помпадурши») Щедрин неоднократно и очень едко смеялся над русским либерализмом, особенно развившимся в годы «освобождения» крестьян от крепостного права. Он разоблачал лицемерие, трусость и беспринципность либералов. В «Истории одного города» дана своего рода хроника этого либерализма — начиная от Семена Козыря, действовавшего в эпоху шести градоначальниц, и его сына Ионки, пострадавшего при Бородавкине, и кончая дворянским сыном Ивашкой Фарафонтьевым, тридцатью тремя философами, дворянским сыном Алешкой Беспятовым и учителем Линкиным (см. выше). В этом нарочито затуманенном и спутанном «мартирологе» (мученическом списке) глуповского либерализма изображены движения XVIII—XIX веков — в том числе, ве-

роятно, и восстание декабристов, к попыткам которых свергнуть самодержавие без опоры на организованные массы Щедрин относился тоже иронически.

К этому списку присоединены и «знаменитейшие философы» Фунич и Мерзицкий, под которыми подразумеваются Рунич и Магницкий — самые реакционные деятели александровской эпохи, боровшиеся против народного образования. Рунич, будучи попечителем Петербургского округа, усмотрел в лекциях некоторых профессоров «противухристианскую проповедь» и вредные для монархической власти идеи. По его требованию эти профессора были привлечены к суду и удалены из университета. О Магницком было сказано выше, в комментарии к предыдущей главе. В 1826 году, при Николае I, и Рунич и Магницкий были сняты со своих должностей. Говоря о том, что эти два «философа» чуть не попались впросак, Щедрин имеет в виду, очевидно, их борьбу с мистическими учениями в александровскую эпоху, когда сам Александр I увлекался этими учениями и принимал участие в великосветских мистических обществах.

При Угрюм-Бурчееве либерализм прекратился. Город Глупов был переименован в город Непреклонск. Угрюм-бурчеевская эпоха уже переходит в николаевскую, когда «история прекратила течение свое» и «литературная деятельность перестала быть доступною даже для архивариусов».

В «Описи градоначальникам» после Угрюм-Бурчеева стоит Архистратиг Стратилатович Перехват-Залихватский. Это, несомненно, Николай I. В отдельном издании «Истории одного города» о Перехват-Залихватском сказано очень мало; в журнальном тексте он был описан гораздо подробнее: «Прозван был от глуповцев «Молодцом» и действительно был оным. Имел понятие о конституции. Все возмущения усмирил, все недоимки собрал, все улицы замостил и ходатайствовал об основании кадетского корпуса, в чем и успел. Ездил по городу, имея в руках нагайку, и любил, чтобы у обывателей были лица веселые. Предусмотрел 1812 год. Спал под открытым небом, имея в головах булыжник, курил махорку и питался кониною. Спалил до шестидесяти деревень и во время вояжей порол ямщиков без всякого ослабления. Утверждал, что он отец своей матери. Вновь изгнал из употребления горчицу, лавровый лист и прованское масло и изобрел игру в бабки.

Хотя наукам не покровительствовал, но охотно занимался стратегическими сочинениями и оставил после себя многие трактаты. Явил собой второй пример градоначальника, умершего на экзекуции (1809 г.)» [1].

«История одного города» заканчивается «Оправдательными документами», в которых пародируются идеи и стиль царских уставов, проектов, законов и распоряжений.

В заключение комментария укажем еще раз, что «История одного города» до сих пор совершенно не изучена, а потому нам приходилось часто строить предположительные или даже спорные догадки и сопровождать их оговорками. Полное и достаточно убедительное научное комментирование «Истории одного города» — одна из самых очередных задач современного литературоведения. П. Анненков в 1880 году писал Салтыкову-Щедрину: «Мне кажется, что одни комментарии к Вашим рассказам могли бы составить порядочную репутацию человеку, который бы за них умело взялся» (*19*,425).

Задача нашего комментария — более скромная: не столько разъяснить все намеки Щедрина и привести материал, которым он пользовался, сколько показать его метод и побудить к внимательному чтению этой гениальной сатиры.

---

[1] «Отечественные записки», 1869, № 1, стр. 286.

СОДЕРЖАНИЕ

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ ЭЙХЕНБАУМ

О прозе

Редактор Р. Белло
Художественный редактор А. Гасников
Технический редактор М. Андреева
Корректор Э. Урицкая

Сдано в набор 28/IV 1969 г. Подписано к печати 15/IX 1969 г. М-22438 Тип. бум. № 2. Формат 84×108/32. 15,75 печ. л. 26,46 усл. печ. л. 26,934+1 вкл. = 27,008 уч.-изд. л. Тираж 18 000 экз. Заказ № 168. Цена 1 р. 28 к.

Издательство «Художественная литература»
Ленинградское отделение, Ленинград,
Невский пр., 28

Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Измайловский пр., 29